

HISTOIRE ET THÉORIE

DE

# LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ

# HISTOIRE ET THÉORIE

DE

# LA MUSIQUE

DE

# L'ANTIQUITÉ

PAR

FR. AUG. GEVAERT

---

II

PREMIÈRE PARTIE




GAND
TYPOGRAPHIE C. ANNOOT-BRAECKMAN, MARCHÉ AUX GRAINS
—
1881

A LA MÉMOIRE DE MON BEAU-FRÈRE

# HIPPOLYTE ANNOOT

MORT A PARIS, LE 3 SEPTEMBRE 1880.

*Tu n'as pas eu la suprême consolation de voir s'achever l'impression de ces pages, objet constant de tes soins pendant de longues années, ton unique distraction au milieu de tes maux.*

*Que ton nom inscrit ici, comme l'hommage d'une affection fraternelle, rappelle à ceux qui t'ont aimé le souvenir d'une existence toute de travail et de dévouement.*

# PRÉFACE.

---

PLUS *de cinq années se sont écoulées depuis la publication de la première partie de mon livre, bien que pendant ce long espace de temps je n'aie cessé un seul jour de travailler au volume par lequel se termine ma tâche. La lenteur de cette élaboration tient à des causes que je crois devoir expliquer à mes lecteurs. D'un côté, pour recueillir quelques données positives au sujet des instruments musicaux de l'antiquité, j'ai été amené à faire des recherches dont la durée a dépassé mes prévisions. D'un autre côté l'ouvrage s'est accru de toute une partie qui n'entrait pas dans mon plan primitif. Lorsque je me mis à l'œuvre, je n'entrevoyais pas la possibilité de reprendre le projet abandonné par Westphal et de retracer l'histoire proprement dite de la musique grecque : j'entends un tableau cohérent de ses progrès et de ses transformations. Je m'expliquai à cet égard dans la Préface du premier volume. Or, après avoir exploré les sources pendant quelques années de plus, je me suis aperçu que l'entreprise pouvait être tentée. Une fois*

*cette possibilité reconnue, j'en ai poursuivi la réalisation avec ténacité; mais il restait à éclaircir bien des obscurités, à combler bien des lacunes avant de voir le terme de mon labeur. Voilà ce qui explique le retard qu'a subi l'apparition de cette seconde partie, et l'extension considérable qu'elle a prise.*

*Le premier tiers du volume s'occupe du rhythme dans la musique grecque. J'y expose, sous une forme succincte, l'ensemble des connaissances à l'aide desquelles on est arrivé de nos jours à retrouver la contexture rhythmique et la coupe musicale des chants de Pindare, d'Eschyle et des autres maîtres de la lyrique et du drame. Toute cette portion de mon ouvrage s'appuie sur les découvertes qui, depuis le commencement du siècle actuel, ont renouvelé en Allemagne la théorie de la métrique grecque, et particulièrement sur les admirables travaux de Westphal et de J. H. H. Schmidt. Comment se fait-il que de pareils écrits n'aient guère attiré jusqu'à présent l'attention des musiciens lettrés, et que leur apparition n'ait pas amené une révolution radicale dans le domaine de l'érudition gréco-latine? Il faut en chercher la cause dans leur caractère compréhensif. Embrassant deux disciplines dont l'esprit humain a depuis des siècles dissous l'unité primordiale, — composition rhythmique et versification — les doctrines des deux savants allemands sont comme non avenues pour la plupart des personnes qui pourraient y trouver profit : les métriciens, trop souvent étrangers à l'art qui seul donne un sens à l'objet de leurs spéculations, estiment que la musique y tient trop de place; les musiciens, d'autre part, sont rarement en état d'aborder des ouvrages qui supposent chez leurs lecteurs une instruction approfondie en matière de langues classiques. Quoi qu'il en soit, les travaux dont il s'agit ont réussi à soulever un coin du voile épais qui depuis tant de siècles recouvrait la musique des anciens Hellènes, et ils suffisent pour faire comprendre que l'antiquité ait pu avoir des œuvres musicales grandes et complètes, tout en ne connaissant que l'application*

*la plus rudimentaire de la polyphonie. Grâce à ces patientes recherches, nous voyons surgir devant nous l'ancien chant dramatique des Hellènes comme un magnifique palais qu'un incendie aurait entièrement dévoré à l'intérieur, tout en laissant intactes les murailles. Le squelette rhythmique indique avec précision la mesure et ses divisions, la coupe des membres et des périodes, la structure de la strophe et du chant entier; d'autre part le texte permet d'entrevoir le mouvement et le caractère de la mélopée. Seul, le dessin mélodique nous manque : perte immense, à la vérité, et irréparable, mais qui néanmoins ne nous laisse pas dans une détresse absolue; car le « schéma » garde au moins un pâle reflet de la mélodie qui l'a illuminé. Personne ne niera qu'il n'y ait plus de vraie musique dans les simples linéaments rhythmiques d'un chœur quelconque d'Eschyle ou de Sophocle que dans les hymnes du temps d'Adrien pourvus de leur cantilène.*

*Bien que ces premiers chapitres soient ceux qui m'appartiennent le moins pour le fond, ils m'ont coûté un travail des plus pénibles. D'abord ils ne forment qu'une des divisions de l'ensemble, et, pour ne pas leur laisser envahir une place trop grande, il m'a fallu condenser les résultats des nouvelles recherches, élaguer tout ce qui ne présentait pas un caractère suffisant d'évidence. Ensuite je n'ai pas dû oublier un seul moment que l'objet de ce livre est la musique et non la littérature; mon programme s'imposait donc de lui-même : mettre partout l'élément musical en relief, le séparer de l'élément métrique avec lequel il se trouve mêlé et confondu de temps immémorial; en un mot, imaginer une exposition complète des théories et formes rhythmiques de l'antiquité n'exigeant du lecteur que la culture classique généralement répandue chez les hommes instruits. Enfin, le public que j'ai principalement en vue se compose de musiciens, d'artistes; or, sous peine de leur rendre ces pages d'une aridité intolérable, j'ai dû adopter les procédés de démonstration les plus saisissants. C'est ainsi que j'ai expliqué le mécanisme, souvent compliqué, de la structure des périodes dans les*

*cantilènes grecques par des exemples plus ou moins connus, et pris un peu partout : dans l'hymnodie catholique, dans la musique moderne, mais surtout dans les chansons populaires des pays occidentaux. J'ai usé de la même méthode comparative pour éclaircir certaines bizarreries apparentes de la rhythmique ancienne, telles que les durées et mesures irrationnelles, et j'ai eu la satisfaction de retrouver sous ces termes des combinaisons très-naturelles et qui nous sont parfaitement connues. Ce résultat est une preuve nouvelle de l'insuffisance des théories d'art, réduites à expliquer par des raisonnements compliqués ce que l'instinct a créé de toutes pièces et comme en se jouant. Il nous prouve aussi que l'on ne doit pas s'ingénier à traduire avec une exactitude superstitieuse des subdivisions de temps et d'intervalles destinées à s'évanouir dans l'exécution. Une écriture musicale ou grammaticale qui s'attacherait à noter les nuances les plus fugitives du discours chanté ou parlé deviendrait un grimoire indéchiffrable. Dans tout cela encore on s'aperçoit que le sentiment antique confine au nôtre de plus près qu'on ne l'admet d'ordinaire.*

*En reproduisant, à titre d'exemples, de nombreux extraits de la poésie chantée des anciens, j'ai fréquemment ajouté aux durées de la mesure, fournies par le texte, un contour mélodique. Ce parti a été adopté autant pour épargner aux non-hellénistes la monotonie fatigante d'une longue suite de schémas muets, et mieux fixer ceux-ci dans leur esprit, qu'afin de rendre plus visible le mécanisme de la structure musicale des chants de l'antiquité. J'ai pu faire cette opération sans difficulté sur des périodes et des strophes d'une coupe assez complexe : preuve évidente que les formes rhythmiques des Hellènes, alors même qu'elles s'éloignent des habitudes modernes, n'ont rien d'incompatible avec notre organisation musicale. Au surplus je me suis borné à un dessin strictement syllabique, en me conformant aux principes les plus sévères de la mélodie homophone des peuples gréco-latins. Ceux qui s'offusqueraient néanmoins d'une pareille addition n'ont qu'à supposer,*

*dans les exemples de cette sorte, la portée enlevée et les divers signes de durées placés sur une ligne horizontale.*

*Enfin partout où cela a pu se faire sans inconvénient, j'ai ajouté au-dessous des textes grecs une traduction métrique en langue moderne. L'absence de semblables versions en français m'a forcé presque toujours de recourir à l'allemand; pour Pindare j'ai emprunté l'édition de Tycho Mommsen, pour Eschyle celle de Donner; pour Euripide je me suis servi de Minckwitz, pour Aristophane j'ai utilisé Müller.*

*La dernière partie du volume, et de beaucoup la plus considérable, est consacrée à l'histoire de la pratique de l'art. Elle est précédée d'une étude sur les instruments en usage dans la musique des peuples gréco-romains, fruit d'investigations entièrement nouvelles. Sans être injuste envers mes prédécesseurs, je me crois autorisé à dire qu'en dépit de l'érudition dépensée depuis deux cents ans sur ce difficile problème, on n'avait pas réussi à utiliser les données éparses, ni à sortir du vague. Aucune réponse n'était faite aux seules questions qui intéressent les musiciens : le mécanisme des instruments, leur timbre, leur étendue, leurs perfectionnements dans le cours des temps. Sur la plupart de ces points j'espère être arrivé à une solution satisfaisante; sur quelques-uns j'ai la confiance qu'elle sera définitive.*

*En ce qui concerne les instruments à cordes, une interprétation soigneuse des sources m'a permis d'établir que, sauf leur moindre étendue, les cithares grecques avaient les mêmes moyens d'exécution que la harpe européenne avant ses plus récents perfectionnements : le changement de ton s'opérait par un procédé analogue, leur échelle pouvait s'augmenter à l'aigu de toute une octave, au moyen de sons harmoniques. Ce dernier fait, que je ne pouvais appuyer d'abord que d'un seul passage d'Athénée, se trouve confirmé par un document très-intéressant, dont le sens était jusqu'à présent un mystère, et à l'explication duquel je consacre une dissertation spéciale dans l'Appendice (§ IV). Pour les*

*instruments à vent j'ai pu tirer des renseignements décisifs de l'étude des spécimens antiques conservés dans les grandes collections, à Naples, à Londres, à Leyde. La comparaison des flûtes et chalumeaux gréco-romains avec les instruments correspondants des grands peuples asiatiques dont la musique est encore de nos jours à la phase homophone, et une considération attentive des lois peu nombreuses auxquelles est soumise la construction de ces agents sonores ont également contribué à élucider maint point obscur. Enfin j'ai eu la chance de trouver un fil pour me guider dans le dédale des dénominations transmises par les écrivains anciens : je veux parler d'une classification d'Aristoxène, restée jusqu'à présent inaperçue dans la précieuse compilation d'Athénée, et à l'aide de laquelle il m'a été possible de déterminer le diapason de la plupart des instruments de cette catégorie. Loin de moi la présomption d'avoir dissipé d'un seul coup toutes les ténèbres : une part assez forte, trop forte à mon gré, a dû être abandonnée à la conjecture; mais j'ose affirmer en toute assurance que je ne me suis cru autorisé à présenter une hypothèse que lorsqu'elle avait un certain degré de probabilité ; je puis ajouter en outre qu'aucune ne s'appuie sur un fait non vérifié. Toutes mes assertions au sujet des instruments à vent ou à cordes ont été contrôlées par l'expérience ou soumis au jugement des hommes spéciaux. Je me fais un devoir de proclamer à cette occasion le concours efficace que m'a prêté M. Victor Mahillon, en reproduisant pour moi en fac-simile les instruments du Musée de Naples et du British Museum, en facilitant avec une complaisance inépuisable les essais que j'ai faits journellement pendant trois ans sur les instruments de l'antiquité.*

*Dans la partie historique, qui occupe le reste du volume, on trouvera une exposition suivie des destinées de la musique gréco-romaine depuis la fin des temps fabuleux jusqu'à la chute complète de l'art païen, au VI^e siècle de notre ère.*

*Je ne me suis pas seulement efforcé de déterminer la succession*

*chronologique des maîtres, créateurs ou exécutants, de préciser les innovations par lesquelles ils ont marqué leur carrière active : j'ai essayé aussi de signaler l'influence que les écoles et les personnalités éminentes ont exercée les unes sur les autres, et même de saisir les traits marquants qui constituent la physionomie musicale des grands poëtes lyriques et dramatiques. Il est superflu d'insister sur les difficultés qu'il y avait à réaliser, même partiellement, un tel programme, dans l'état actuel de nos connaissances. Et d'abord, personne n'ignore combien les documents sont rares et insuffisants. Pour la chorale lyrique et la partie musicale du drame, l'histoire de la littérature fournit des matériaux précieux; mais ce secours nous abandonne dès qu'il s'agit de musique instrumentale et de toute la partie spécialement technique. A cet égard on en est réduit aux notices éparpillées çà et là, chez Plutarque, chez Athénée, chez Pollux. On sait également que les seuls monuments que nous ayons de la production musicale des Hellènes à l'époque classique sont, outre les quarante mesures de Pindare, — et encore leur authenticité n'est-elle pas irréfragablement démontrée — les schémas rhythmiques des immortels représentants du lyrisme et de la scène. Au premier abord il semble impossible d'édifier sur une base aussi frêle des principes quelconques d'appréciation et de jugement esthétique. Ce serait sans contredit une entreprise bien aventurée que de caractériser les musiciens modernes par la rhythmopée de leurs mélodies; il n'en est pas de même quant aux anciens Hellènes. Tout nous conduit à penser que par rapport au motif rhythmique, porteur de l'idée musicale, le rôle de leur mélodie ne différait pas sensiblement, au fond, de celui que remplissait la peinture polychrome par rapport aux lignes de leur architecture et de leur statuaire. Cette conception n'est peut-être pas de nature à rehausser l'opinion que notre époque se fait de la mélodie antique; mais en histoire il faut se résigner à voir les choses, non comme on voudrait qu'elles eussent été, mais comme elles furent en effet. En somme j'espère que mon tableau historique offrira*

*un intérêt réel pour le musicien, bien qu'on ne doive pas s'attendre à y rencontrer ces changements hardis et soudains, ce renouvellement constant des formes techniques, bref cette exubérance sans limites que présente l'art occidental dans sa vie intérieure. Peut-être trouvera-t-on que j'ai parfois empiété sur le domaine de l'histoire littéraire. C'est là une condition inévitable de mon sujet. Dans un livre où à chaque moment se pressent sous la plume les noms d'Archiloque, de Sappho, de Pindare, d'Eschyle, d'Aristophane, il est difficile de ne pas toucher souvent à la poésie. Cependant je ne crois avoir écrit aucune phrase qui soit inutile à l'intelligence complète de la partie musicale des œuvres créées par ces merveilleux génies.*

*Enfin j'ai réuni dans un Appendice quelques dissertations sur des points controversés, particulièrement au sujet des instruments, lesquelles nécessitaient trop de développement pour prendre place dans le corps de l'ouvrage. Trois de ces morceaux, qui appartiennent d'une manière plus spéciale au domaine de la philologie, sont l'œuvre de M. Aug. Wagener. Ce n'est pas là l'unique contribution que mon éminent ami et concitoyen a bien voulu apporter à mon travail : grâce au généreux concours qu'il a continué de me prêter, j'ai pu enrichir ce volume, comme le premier, de notes relatives à la critique des textes et donner en français plusieurs fragments lyriques qui se trouvent ici pour la première fois traduits dans une langue moderne. En outre ses observations et ses conseils m'ont aidé à surmonter les difficultés les plus ardues de la matière, et me permettent d'offrir au public un travail moins imparfait que je n'eusse pu le livrer, abandonné à mes propres forces.*

*En vue de faciliter le contrôle de mes assertions et de rendre plus pratique l'usage de mon livre, j'ai apporté le plus grand soin à l'exactitude et à la clarté des citations. Les extraits des lyriques grecs sont toujours cités d'après la 3e édition de Bergk; ceux des parties chantées du drame, d'après l'édition rhythmée de J. H. H. Schmidt, œuvre magnifique que tout musicien instruit devrait avoir dans sa bibliothèque.*

*J'aurais désiré joindre au présent volume un index alphabétique, complément logique d'un travail de ce genre; la perspective de voir la publication retardée encore de quelques mois, m'a fait reculer. Une table détaillée des matières pour les deux volumes et d'abondantes manchettes suppléeront dans une certaine mesure à cette lacune.*

*En disant adieu à ce travail qui a absorbé dix ans de mon existence, peut-être devrais-je m'excuser d'avoir écrit un aussi gros livre sur un sujet qui tient si peu de place dans les préoccupations du monde musical.*

*Je me contenterai de dire qu'il ne m'a pas été possible de faire autrement. A mesure que j'avançais, mon attention a été appelée sur une foule de faits nouveaux ou peu connus qu'il fallait établir; le désir ardent d'aboutir à un résultat sérieux, et même les obstacles avec lesquels j'ai eu à lutter m'ont entraîné.*

*Au reste pourquoi ne l'avouerais-je pas? J'ai toujours senti très-vivement les beautés de la musique homophone, et j'ai l'espoir que dans l'avenir ce goût se répandra davantage parmi les artistes, sans affaiblir en rien les jouissances plus intenses, plus profondes, dont l'art harmonique possède seul le secret. Pourquoi ce dédoublement de la réceptivité esthétique dont nous constatons l'existence à un si haut degré en matière de littérature et d'art plastique, ne s'étendrait-il pas un jour à la production musicale? Rappelons-nous un exemple fait pour nous instruire. Certainement la beauté de l'architecture ogivale est devenue presque un dogme de notre temps; cette beauté, selon l'expression vulgaire, crève les yeux. Et cependant il y a cent ans personne ne la remarquait. Pendant deux longs siècles, les générations se sont succédé : nobles, savants, artistes, bourgeois, artisans, ont passé et repassé devant ces églises, devant ces hôtels-de-ville, sans nous avoir laissé un seul témoignage d'admiration. Par quel phénomène étrange tout le monde, du jour au lendemain, a-t-il retrouvé la vue pour jouir de ces merveilles?*

*

*Quoi qu'il en soit de mes idées à l'endroit du chant homophone, on ne peut nier que le moment ne soit venu de dresser consciencieusement le bilan de ce que l'on peut savoir aujourd'hui du passé de notre art. Au lendemain d'une efflorescence sans pareille, la musique, ce dernier-né des arts occidentaux, peut contempler avec fierté la carrière qu'elle a déjà parcourue, se remémorer ses origines, renouer la chaîne des temps et se rattacher à ces ancêtres immortels dont le nom résonne harmonieusement à travers les siècles. Cette modeste besogne d'historiographe devait être faite par un musicien familiarisé avec les recherches de la philologie; je me suis senti capable de l'accomplir, je l'ai acceptée comme une obligation. Si, à mon insu peut-être, je suis partial pour mon sujet, ce sera une garantie du soin consciencieux avec lequel je l'ai traité; il faut être un peu épris de son héros, ce me semble, pour écrire une biographie intéressante. Certes, je n'aurais pas consacré une grande portion de ma vie à la musique grecque si j'avais cru, avec la plupart de mes prédécesseurs, qu'elle fût insignifiante et misérable. Mais de toute manière on me rendra la justice que je n'ai pas cherché à la parer de richesses qu'elle n'a jamais eues. J'ai dit honnêtement de l'art musical des Grecs ce que j'en sais; je me suis efforcé d'exprimer clairement ce que j'en pense, et je me croirai amplement payé de mes fatigues si mes confrères, en parcourant certaines pages de mon livre, éprouvent une partie du plaisir que j'ai eu à les écrire.*

*Bruxelles,* 22 *novembre* 1880.

F. A. GEVAERT.

---

# TABLE DES MATIÈRES DU TOME I.

CHAPITRE IV.



## LIVRE II.

### HARMONIQUE ET MÉLOPÉE.

CHAPITRE I.



CHAPITRE II.



CHAPITRE III.



CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.



CHAPITRE VI.



APPENDICE.



---

# TABLE DES MATIÈRES DU TOME II.



## LIVRE III.

### RHYTHMIQUE ET MÉTRIQUE.

#### CHAPITRE I.



#### CHAPITRE II.



#### CHAPITRE III.

## LIVRE IV.

### HISTOIRE DE L'ART PRATIQUE.

#### CHAPITRE I.



#### CHAPITRE II.



#### CHAPITRE III.



#### CHAPITRE IV.



#### CHAPITRE V.



#### CHAPITRE VI.

APPENDICE.



---

# LIVRE III.

## RHYTHMIQUE ET MÉTRIQUE.

### CHAPITRE I.

#### LE RHYTHME AU POINT DE VUE PUREMENT MUSICAL.

§ I.

RHythme (ῥυθμός), selon l'opinion la plus probable, vient de *ῥέειν, couler*, et signifie dès lors l'*écoulement* régulier du son ou de la parole dans le temps. Selon le système esthétique analysé plus haut (liv. I, ch. 2), c'est la manifestation du principe intellectuel d'unité, de symétrie, appliqué aux arts du mouvement[1]. Les lois du beau exigent que le temps rempli par l'exécution d'une œuvre musicale soit divisé de telle manière que le sentiment de l'auditeur discerne, sans effort, une régularité dans la durée des divers groupes de sons et de mots, ainsi que

[1] « Le temps est la mesure du mouvement et de l'arrêt. » ARIST. QUINT., p. 7. — « Rhythme se dit en trois sens : *a*) quand nous parlons de corps inanimés : une statue « eurhythmique; ensuite *b*) de tout ce qui a mouvement : lorsque nous disons d'une « personne que sa démarche est eurhythmique; enfin et proprement *c*) du son : c'est « de ce rhythme qu'il s'agit ici. » Id., p. 31. — Les Latins, confondant peut-être *ῥυθμός* avec *ἀριθμός*, traduisent *rhythme* par *numerus*, dont les Français ont fait *nombre*. Prose *nombreuse* est synonyme de prose rhythmée.

dans le retour périodique des repos. Une telle ordonnance, qui n'est autre que le rhythme, ne revêt pas toujours et partout les mêmes caractères et ne s'étend pas nécessairement à toutes les parties de l'œuvre musicale.

Réduit à son *minimum*, l'élément rhythmique consiste en une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes dont se forme le discours ou la cantilène. A ce premier degré de l'art, nous avons le rhythme libre de la prose oratoire[1] et du plain-chant.

Élevé à son *maximum*, l'élément rhythmique pénètre les périodes et les membres, de manière à les partager à leur tour en portions de temps plus petites, rigoureusement commensurables entre elles. Nous avons alors le rhythme, au sens où l'entendaient les Grecs et où nous l'entendons nous-mêmes, c'est-à-dire la mesure musicale[2]. De même que la musique mesurée, le plain-chant possède des périodes formées de membres ; mais ces membres ne gardent pas entre eux une symétrie parfaite. Ils ne se divisent pas en mesures de même étendue, subdivisées à leur tour en temps isochrones, éléments irréductibles de tout le système. Dans notre rhythmopée, au contraire, ainsi que dans celle des

[1] « Un discours absolument dénué de rhythme manque des terminaisons qui lui sont « néanmoins indispensables (non pas, il est vrai, selon une stricte division de la mesure); « en effet, ce qui n'a pas de terminaison est désagréable et incompréhensible. C'est « par le nombre que tout est limité, et l'application du nombre à la forme extérieure du « langage est précisément le rhythme, *dont les mesures sont des parties*. C'est pourquoi la « parole réclame le rhythme, mais non la mesure [proprement dite], laquelle en ferait une « œuvre musicale. Ce rhythme, sans exactitude rigoureuse, ne doit se faire sentir que « jusqu'à un certain point. » ARISTOTE, *Rhét.*, III, 8, 2. — « *Inter* pedem *autem et* rhythmum « *hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit. Non* « *enim gradiuntur* μέλη *pedum mensionibus, sed rhythmis fiunt.* » MAR. VICTOR., I, 11, 11. — Sur le rhythme de la prose oratoire, voir les passages de Cicéron et de Quintilien cités par WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 501-506.

[2] « Le rhythme est un ensemble quelconque de temps *faciles à reconnaître*, et disposés « selon un certain ordre. Ses affections ou caractères (πάθη) sont appelés l'*arsis* et la « *thésis* » [c'est-à-dire le temps faible et le temps fort]. ARIST. QUINT. (d'après le texte de Westph., *Metr.*, I, p. 26 du suppl.). — Cf. MART. CAP., p. 190, et PSELLUS (Westph., *Metrik*, I, p. 19 du suppl., § 3). — « Selon Aristoxène, c'est le temps divisé par toute « chose capable de recevoir le rhythme. » BACCH., p. 22. — Cf. FEUSSNER, *Aristox. Grundz.*, p. 4-5, où sont réunies d'autres définitions de même origine, recueillies par Jovita Rapicius, par Marius Victorinus, par Galien, etc.

Hellènes, les *périodes* contiennent des *membres* d'une longueur déterminée, formés de *mesures* identiques, lesquelles se réduisent en dernière analyse à des *temps* mathématiquement égaux[1].

C'est donc une erreur que de faire de la mesure une condition indispensable de la musique. De même qu'il existe des œuvres poétiques en prose (les *Martyrs* de Chateaubriand, par exemple), de même certains récitatifs de Bach, de Händel et de Gluck nous font voir qu'une mélodie très-expressive n'est pas nécessairement liée à la mesure. Le peuple juif, de tout temps si admirablement doué pour la musique, ne semble pas avoir assujetti ses chants nationaux et religieux, même aux époques les plus brillantes de son développement intellectuel, à cette régularité rhythmique qui caractérise déjà les plus anciens produits de la lyrique grecque. Sa poésie mélique, dont nous avons des monuments considérables dans les Psaumes, révèle un procédé de construction rhythmique aussi élémentaire que possible. Chacun des versets — ou périodes mélodiques — qui composent le *canticum*, se divise en deux parties à peu près égales, rattachées l'une à l'autre par le parallélisme des expressions et des images poétiques. Ce parallélisme se reflétait, sans aucun doute, dans la mélodie, par le retour d'intervalles et de tournures analogues; dans le rhythme, par un nombre correspondant de temps forts.

Tout porte à croire que l'isochronisme des mesures, et par suite la détermination exacte des membres rhythmiques, naquirent des mouvements réglés de la danse et de la marche guerrière. C'est ainsi que s'explique la prédominance des rhythmes réguliers et incisifs chez les peuples enclins à la danse et chez ceux qui les premiers ont été en possession d'une organisation

[1] « Ce par quoi nous reconnaissons le rhythme et le rendons saisissable aux sens, « c'est une mesure ou plusieurs mesures. » ARISTOX., *Rhythm.* (Feussn., ch. 5) et *Fragm. paris.* (Westph., *Metr.*, I, p. 44 du suppl., § 5). — « Nous ne constituons pas des « mesures au moyen de temps indéterminés, mais bien par des temps déterminés et « limités, quant à la grandeur et au nombre, quant à la symétrie et à l'ordre qui règnent « entre eux. Nous ne constituons pas davantage des rhythmes au moyen de temps « indéterminés; car tous les rhythmes sont formés d'un assemblage de certaines « mesures. » Aristox. ap. PORPH., p. 256. — « Le rhythme est un ensemble quelconque, « composé des *durées constitutives de la mesure* (χρόνοι ποδικοί), à savoir le levé, le frappé « et la mesure entière. » Aristox. ap. PSELL. (Westph., *Metr.*, I, p. 19 du suppl., § 8).

militaire sérieuse. En combinant ces vues avec celles qui ont été émises plus haut au sujet de l'origine du système harmonique[1], et en rapprochant les notions ainsi acquises des plus anciennes traditions musicales, on arrive à concevoir dans le développement préhistorique de la musique trois phases successives, caractérisées à peu près de la manière suivante :

1° Jeu d'instruments *à vent*, non accompagné de chant ; — absence de tout élément rhythmique et de toute intonation fixe ; — musique comparable au ramage des oiseaux[2].

2° Chant et poésie combinés avec le jeu d'instruments *à cordes* et à intonations déterminées ; — mélodies monodiques fort courtes (*νόμοι*), formées de membres rhythmiques d'une étendue *à peu près* égale ; — musique encore dépourvue de mesure rigoureuse.

3° Création des premiers chants complétement mesurés, propres à l'accompagnement des danses et des marches religieuses ou militaires. — Dès avant les temps homériques, l'art hellénique avait parcouru ces trois phases[3].

Les lois essentielles du rhythme, étant indépendantes de la matière musicale et inhérentes à l'esprit humain, se retrouvent chez tous les peuples arrivés à un certain degré de culture. Partout nous voyons prédominer le principe de la division binaire, soit dans la construction de la période, soit dans la coupe du membre ou dans celle de la mesure. C'est là un fait des plus importants pour la science anthropologique, et que nous devons admettre sans restriction, à moins de supposer que tous les voyageurs qui nous ont transmis les airs nationaux des pays lointains se soient entendus pour les falsifier. Des diversités caractéristiques n'en règnent pas moins, d'une race à l'autre, dans l'usage des mesures, dans le développement plus ou moins

1 Tome I, p. 3-4.

2 « Orphée semble n'avoir imité personne, car avant lui il n'y avait que des compositeurs de mélodies pour la flûte seule (τῶν αὐλητικῶν ποιηταί). » PLUT., *de Mus.* (Westph., § V).

3 « Dans les compositions de la période mythique (attribuées à Linus, Anthès, Piérus, Philammon, Thamyris, Démodocus, Phémius), le texte n'était ni en prose ni dépourvu de mètre ; l'on procédait comme Stésichore et les vieux *mélodistes*, lesquels composaient des poésies épiques et y adaptaient ensuite des mélodies. » PLUT., *de Mus.* (Westph., § IV).

complet du matériel rhythmique. Certaines nations ignorent les mesures ternaires; peu d'entre elles connaissent les mesures quinaires, les moins naturelles. Mais ces différences sont d'un ordre secondaire et ne touchent pas aux principes fondamentaux du rhythme, qui semblent être du domaine de la physiologie. Rien d'étonnant, dès lors, si le sentiment rhythmique des anciens concordait avec celui des peuples modernes. Cette découverte, due aux travaux de notre siècle, est mise pleinement en évidence par l'analyse rhythmique des chefs-d'œuvre poétiques de l'antiquité. Il n'y a donc pas, à vraï dire, de rhythmique grecque, distincte de la rhythmique occidentale; et, pour élucider la théorie antique, nous pourrons nous servir indifféremment d'exemples empruntés aussi bien à la musique actuelle et à celle du moyen âge, qu'aux monuments de l'art gréco-romain. Toutefois, en ce qui concerne la division intérieure des mesures, la rhythmopée des compositeurs européens s'étant depuis deux siècles beaucoup éloignée de la simplicité primitive, c'est dans la chanson populaire que nous aurons à chercher nos rapprochements les plus intéressants.

On ne saurait refuser aux anciens Hellènes l'honneur d'avoir porté cette partie de l'art à un degré de perfection qui, à certains égards, n'est pas atteint par la musique moderne. Non-seulement toutes les mesures que nous employons leur étaient connues, mais ils en possédaient d'autres qui nous sont à peu près étrangères. Pour eux le rhythme était l'élément prédominant de l'œuvre et le lien qui unissait les trois arts musiques, au point de les fondre en un seul art. Il était considéré comme indispensable dans tous les genres de musique[1]; aussi la Grèce des temps classiques

[1] « Les sons, pris en général, étant égaux en durée, ne donnent aucune signification « au dessin mélodique et plongent l'esprit dans le vague, tandis que les divisions rhyth- « miques mettent en relief la puissance de la mélodie, en communiquant à l'esprit un « mouvement, à la vérité partiel, mais ordonné. » ARIST. QUINT., p. 31. — « L'épopée, « la tragédie, la comédie, le dithyrambe et la plus grande partie de l'aulétique et de la « citharistique sont, en général, des imitations.... Dans ces arts, l'imitation s'accomplit « par le *rhythme*, la parole et la mélodie, ou séparés ou réunis. Ainsi la mélodie et le « *rhythme* servent seuls dans l'aulétique et la citharistique et dans les autres genres « [de musique instrumentale], tels que le jeu de la *syrinx;* la danse imite par le *rhythme* « seul, sans la mélodie, puisque c'est par des rhythmes traduits en gestes que les artistes « orchestiques rendent les *caractères* (ἤθη), les *passions* (πάθη) et les *actions* (πράξεις); « l'épopée n'emploie que la parole nue ou le mètre.... Certains genres se servent de

semble-t-elle avoir ignoré ces chants non mesurés dont il est question chez les écrivains de l'époque romaine[1]. Les anciens parlent de la mesure comme de l'élément vital de la musique, et une foule de témoignages nous prouvent que du côté de la précision rhythmique le public gréco-romain se montra toujours d'une sévérité excessive envers ses virtuoses[2].

Formation du système rhythmique.

De bonne heure la Grèce a élaboré un système rhythmique régulier et assez développé. Ce système n'a été fixé et complété qu'au IVe siècle avant J. C.; mais il était déjà enseigné en partie à l'école de Lasos, et quelques éléments de sa terminologie décèlent une origine pythagoricienne. Nulle part, en effet, l'harmonie des nombres, conçue comme principe de toute réalité, ne se manifeste avec autant d'éclat que dans le rhythme. Déjà Aristote signale l'identité des rapports numériques qui fournissent à la fois les consonnances antiques et les trois genres principaux de mesures[3]. Néanmoins, par suite de la prédominance de la musique vocale, pendant la période active de l'art grec, l'enseignement de la

« tous les moyens nommés plus haut, je veux dire le *rhythme*, la mélodie et le mètre; « tels sont le dithyrambe et le nome, la comédie et la tragédie.... » ARISTOTE, *Poétique*, ch. I. — Voir plus haut, T. I, pp. 24-25, 33-34 et 80.

[1] « Le *mélos* est considéré seul dans les diagrammes ou dans les mélodies instrumen- « tales non mesurées (ἄτακτοι μελῳδίαι); il s'associe au rhythme seul dans les accom- « pagnements (κρούματα) et dans les motifs de musique instrumentale (κῶλα); il est « combiné avec la parole seule dans ce que nous appelons *chants négligés*. » (Voir T. I, p. 390). ARIST. QUINT., p. 32.

[2] WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 485. — « Au théâtre, je vois tout le public de mauvaise « humeur et mécontent, quand l'accompagnement instrumental, le mouvement du corps « (la danse) ou la voix ne vont pas exactement en mesure, et qu'ainsi le rhythme « s'obscurcit. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XI.

[3] « Toute consonnance est plus agréable qu'un son simple, et parmi les consonnances « l'octave est la plus agréable.... De même que dans les rhythmes (ἐν τοῖς μέτροις), « les mesures (πόδες) sont en *rapport égal*, ou en *rapport de deux à un*, ou bien dans un « autre rapport, etc. » *Probl.*, XIX, 39. — Le troisième rapport auquel Aristote fait allusion dans le texte précédent est l'*hémiole*, ainsi que le prouve ce passage de sa *Rhétorique* (III, 8, 3) : « Il est un troisième rhythme, le *péan*, qui se rattache aux « susmentionnés. Il est fondé sur le rapport de 3 à 2, de même que les autres le sont sur « celui de 1 à 1, ou de 2 à 1; c'est l'*hémiole*, en d'autres termes le *péan*. » *Ib.*, III, 8. — « Selon les canoniciens, la nature du rhythme et de l'harmonie est identique. Pour « eux l'acuité est vitesse, la gravité, lenteur, etc. » Denys d'Halicarnasse ap. PORPH., p. 219. — « Le rapport de la mesure est au rhythme ce que la consonnance est à la « matière harmonique. » PSELLUS (Westph., *Metrik*, I, p. 20 du suppl., § 11).

rhythmique se confondait avec celui de la métrique; bien que les deux disciplines fussent déjà séparées dans la classification de Lasos, on n'en était pas encore venu à les concevoir comme indépendantes l'une de l'autre. La syllabe brève était considérée comme l'élément fondamental du rhythme[1].

Ce fut Aristoxène qui établit les bases immuables de la doctrine, en prenant pour point de départ, non plus, comme ses prédécesseurs, les syllabes longues ou brèves, mais bien le temps simple ou composé. Le premier il enseigna que « la rhythmique », ayant en vue la musique instrumentale aussi bien que la vocale, « n'a pas à s'occuper des lettres, ni des syllabes considérées en « elles-mêmes, mais seulement des *temps*[2]. »

A la vérité, les théories du *mousicos* tarentin, très-compliquées et artificielles à certains égards, ne prévalurent pas entièrement sur l'enseignement traditionnel. Au III<sup>e</sup> siècle après J. C. nous trouvons encore chez Aristide deux doctrines bien distinctes, l'une procédant de la donnée aristoxénienne, modifiée en quelques détails, l'autre empruntée aux métriciens[3]. C'est à la première catégorie de sources que nous aurons recours pour combler les lacunes du texte original d'Aristoxène[4].

Et d'abord, nous y trouvons une partie importante du système, inconnue aux fragments authentiques des *Éléments*, à savoir l'énumération des diverses parties de la rhythmique. « Elles sont « au nombre de cinq : la première est consacrée aux *temps premiers;* la deuxième aux divers *genres de mesures;* la troisième à « l'*allure rhythmique* (ἀγωγή); la quatrième aux *métaboles;* la cin- « quième à la *rhythmopée*[5]. » En ramenant ces termes à leurs

[1] Voir les passages de Platon et d'Aristophane recueillis par Westphal, *Metrik*, I, p. 27-28. — Aristote, dans sa *Métaphysique* (XIII, 1), parlant des plus petits éléments musicaux, nomme pour l'harmonique le *diésis*, pour la rhythmique la *percussion* (βάσις) ou la *syllabe*.

[2] *Fragm. paris.* (Westph., *Metr.*, I, p. 44 du suppl., § 3).

[3] Arist. Quint., p. 40. — Voir plus haut, T. I, p. 67.

[4] Voir T. I, pp. 9 et 17. — Les autres écrivains qui traitent du rhythme sont : Bacchius, p. 22-25, l'Anonyme (Bell., §§ 83 = 1, 85 = 3, 95, 97 — 101 et 104), Psellus, Denys d'Halicarnasse, etc.

[5] Arist. Quint., p. 32. — Martianus Capella (p. 190-191), selon son habitude, traduit son texte d'une manière inintelligible, et le parsème d'additions extravagantes. — Cf. Westphal, *Fragm. der alten Rhythmiker*, p. 93 et suiv.

équivalents modernes, nous dirons que la première partie enseigne les diverses durées des sons et des silences; la théorie des mesures simples et des mesures composées remplit la deuxième partie; la troisième traite du *tempo* ou mouvement; la quatrième, des changements de rhythme; la cinquième, de la composition musicale envisagée au seul point de vue de la contexture rhythmique du morceau.

## § II.

**Rhythme et matière rhythmique.**

Les idées fondamentales d'Aristoxène sur la nature du rhythme musical offrent un parallélisme remarquable avec celles qu'il enseigne au début de ses écrits harmoniques. Comme élément universel en musique, le grand théoricien reconnaît le mouvement discontinu, commensurable, représenté en harmonique par le *son*, en rhythmique par le temps *isochrone*[1]. Puis, suivant la méthode de son maître Aristote, il s'attache à établir la distinction entre l'élément idéal et la matière, entre le rhythme abstrait et l'objet dans lequel se réalise le rhythme, le *rhythmizoménon* (ῥυθμιζόμενον). « Ils sont l'un à l'autre, » dit-il, « ce que la forme est à ce qui « revêt une forme. Ainsi que la matière affecte plusieurs formes, « selon que toutes ses parties ou quelques-unes d'entre elles sont « diversement disposées, de même chacune des matières propres « à recevoir le rhythme [à savoir le son, la parole et le geste] « prendra diverses formes [rhythmiques], non en vertu de sa « nature propre, mais en vertu des propriétés inhérentes au « rhythme. En effet, un seul et même texte poétique, étant « réparti en des temps rhythmiques différents, donnera lieu à « des variétés provenant [de la nature] du rhythme lui-même.

[1] Les anciens aimaient à constater la présence du mouvement isochrone dans certains phénomènes naturels : le battement du pouls, le bruit des gouttes d'eau tombant d'un toit. Cicéron dit en parlant du rhythme : *in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare [numerum] possumus; in amni praecipitante non possumus. De Orat.*, III, 48, 186. — « Le rhythme, considéré dans son ensemble, peut être perçu par trois organes : 1° par « la vue, dans l'*orchésis;* 2° par l'ouïe, dans le *mélos;* 3° par le tact, dans les battements « du pouls, par exemple. Mais le rhythme dont il s'agit en musique est perçu par deux « organes seulement : l'ouïe et la vue. » ARIST. QUINT., p. 31.

« Il en est de même pour la succession mélodique, et en général « pour tout ce qui est mesurable au moyen d'un rhythme con- « stitué par des temps [isochrones, c'est-à-dire par une unité « fondamentale][1]. » En d'autres termes, les sons, les mots et les mouvements du corps n'ont *par eux-mêmes* rien de commun avec le rhythme; ils sont seulement aptes à recevoir le rhythme, lequel leur est donné par un acte libre de l'artiste créateur.

Mais toute combinaison de durées n'a pas une valeur esthétique et ne peut être utilisée par l'artiste : « l'expérience nous démontre « que le rhythme ne se produit que lorsque la division des temps « s'effectue d'après un ordre portant sa détermination en lui- « même[2], » et sanctionné par notre sentiment spontané.

[1] *Rhythm.* (Feussn., ch. 2). Voici comment Aristoxène développe sa proposition : « De tous les corps susceptibles de prendre une forme, aucun n'est identique avec la « forme : celle-ci résulte d'une certaine disposition des parties de la matière. De même, « le rhythme ne se confond jamais avec la matière rhythmique, mais il donne une « certaine ordonnance au *rhythmizoménon*, en faisant succéder les temps de telle ou de « telle manière. Le rhythme et la forme se ressemblent également en ce qu'ils n'ont pas « de réalité propre. En effet, la forme, en l'absence d'une matière qui la reçoit, ne « saurait exister; pareillement le rhythme, en l'absence d'un élément susceptible d'être « mesuré et de partager le temps, ne saurait exister davantage : car le *temps* ne peut se « partager lui-même; il faut quelque autre chose pour le diviser. Il est donc nécessaire « que la matière rhythmique soit divisible en parties saisissables [au sens], afin qu'au « moyen de ces parties elle puisse opérer la division du temps. »

[2] *Ib.* « Il est évident, même sans aucune démonstration, que toute combinaison de « temps n'entre pas dans le rhythme; toutefois il faut que nous tournions aussi notre « esprit vers des choses analogues, et que par elles nous tentions de comprendre, en « attendant que la conviction ressorte de la chose elle-même. Nous savons, en ce qui « concerne la combinaison des lettres et celle des intervalles [musicaux], que ni dans « la parole les lettres, ni dans le chant les sons, ne se juxtaposent de toute façon; « mais qu'il existe un nombre restreint de manières selon lesquelles nous pouvons « combiner ces choses, et beaucoup de manières, au contraire, selon lesquelles le son « musical ne peut être disposé et que le jugement ne sanctionne pas, mais rejette. « Par ce motif, la matière mélodique se réduit à un nombre restreint de combinaisons, « tandis que le non-mélodique en comporte une quantité considérable. La même chose « se remarque en ce qui a rapport aux *temps*, car plusieurs de leurs commensurations « et de leurs combinaisons sont contraires au sentiment : quelques-unes seulement lui « conviennent et s'adaptent à la nature du rhythme. La matière rhythmique ou le « *rhythmizoménon*, au contraire, est aussi bien appropriée à l'*arrhythmie* (c'est-à-dire au « non-rhythme) qu'au rhythme; et les deux combinaisons, l'eurhythmique et l'arrhyth- « mique, lui conviennent également. A parler exactement, le *rhythmizoménon* est ainsi « fait qu'il se laisse appliquer à toutes les grandeurs de temps imaginables et à toutes « les combinaisons de temps. »

« Les matières rhythmiques partagent le temps chacune par « ses éléments propres. Elles sont au nombre de trois : la parole « ou diction, la succession mélodique et le mouvement du corps. « Dans la diction, les divisions du temps sont marquées par les « différentes parties qui la composent : lettres, syllabes, mots et « tout ce qui s'en suit. Dans le *mélos*, ces divisions sont rendues « par les sons, les intervalles et les systèmes; enfin dans le mou- « vement du corps, elles le sont par les *temps* [de la danse][1], les « attitudes et toute autre chose analogue[2]. »

Temps simples et composés.

Tout le système rhythmique des anciens part d'une durée primordiale, appelée *temps premier* ou *minime* (χρόνος πρῶτος, ἐλάχιστος), et qui sera figuré le plus convenablement dans notre écriture musicale par la croche. C'est l'unité à laquelle on rapporte les durées diverses, le terme de comparaison qui sert à mesurer tout le reste[3]. « On appelle *temps premier*, » dit Aristoxène,

[1] C'est ainsi que nous traduisons le mot σημεῖον, lorsqu'il exprime l'unité orchestique. Tout le monde sait que les *temps* de la danse ne coïncident pas nécessairement avec les *temps* rhythmiques. Une mesure à trois temps peut ne contenir pour le danseur que deux temps ou même un seul. Tel est le rhythme de la valse.

[2] Aristox., *Rhythm.* (Feussn., ch. 2), reproduit par le *Fragm. paris.* (Westph., *Metrik*, I, p. 44 du suppl., § 1) et par Psellus (*Ib.*, p. 19, § 5). — Aristide, p. 31-32. — Cf. Mart. Cap., p. 190 (Meib.).

[3] « Ce que l'on doit entendre par temps premier, on tâchera de l'élucider de la manière « suivante. Au nombre des faits clairement établis par l'expérience se trouve l'impossi- « bilité d'augmenter à l'infini la vitesse des mouvements et [en conséquence] l'existence « d'une limite au rapprochement des [portions de] temps dans lesquelles sont comprises « les parties des mouvements. Je parle de choses qui se meuvent, comme la voix lors- « qu'elle parle ou chante, comme le corps lorsqu'il marche ou danse ou se livre à « d'autres mouvements analogues. Cela étant, il deviendra évident qu'il y a certains « temps *minimes*, où le chanteur placera chacun de ses *sons*, et qu'il en sera de même « pour les *syllabes* et les *percussions* [de la mesure]. » Aristox., *Rhythm.* (Feussn., ch. 3). « — « Le *temps premier* est indivisible et minime; on l'appelle aussi *point* (σημεῖον). Je « l'appelle minime, relativement à nous, parce qu'il est le premier que les sens puissent « apprécier; il s'appelle *point*, parce qu'il est indivisible, de même que les géomètres « appellent *point* ce qui n'a pas de parties. C'est l'unité [rhythmique]. Il est considéré « dans la diction par rapport à une seule syllabe; dans le *mélos*, par rapport à un son ou « à un intervalle unique; dans le mouvement du corps, par rapport à une seule attitude. « Le *temps composé* est celui que l'on peut partager. Parmi les temps composés, l'un est « le double du [temps] premier, l'autre est le triple, un troisième est le quadruple. Car « le temps rhythmique procède jusqu'au nombre quaternaire, ce qui répond au nombre « de *diésis* contenus dans l'[intervalle de] ton. » — Arist. Quint. (d'après le texte de Westph., *Metrik*, I, p. 28 du suppl.) et Mart. Cap., p. 191.

« celui qui ne peut être divisé par aucune matière rhythmique, « et sur lequel ne se placent ni deux sons, ni deux syllabes, ni « deux moments orchestiques; *temps double* (*δίσημος*), celui qui « contient deux fois le premier; *temps triple* (*τρίσημος*), celui qui « le contient trois fois; et *temps quadruple* (*τετράσημος*), celui qui « le contient quatre fois[1]. » La durée du temps simple et de ses multiples n'a rien d'absolu et se détermine par le *mouvement* ou *agogé* (*ἀγωγή*), qui peut être pris plus ou moins rapidement, à la volonté du compositeur, mais qui, étant une fois choisi, reste immuable jusqu'à indication de changement[2]. La science musicale, science de relations et non de quantités fixes, ne connaît pas plus la durée absolue que le ton absolu; c'est pourquoi elle s'exprime de préférence par des rapports géométriques et non par des rapports arithmétiques. De même qu'un son pris comme point de départ à une hauteur arbitraire contient virtuellement toute l'échelle tonale, de même un temps simple pris dans un mouvement quelconque engendre tout le système rhythmique.

Le temps premier (♪) s'appelle aussi *incomposé* (*ἀσύνθετος*); dans la musique vocale il correspond, en général, à la syllabe brève; toute durée embrassant plusieurs unités est un temps *composé* (*σύνθετος*). Le temps double ou *disémos* (♩) correspond à la syllabe longue ordinaire; le temps triple, *trisémos* (♩.), et le quadruple, *tetrasémos* (𝅗𝅥), sont des longues prolongées au delà de leur durée normale : une pareille extension de la syllabe longue est appelée *tenue* (*τονή*). Nous verrons plus loin en quelles circonstances les compositions antiques admettaient de semblables durées. L'Anonyme mentionne aussi un temps quintuple ou *pentasémos*[3]; celui-ci ne pouvait guère se rencontrer que dans une mesure à cinq temps, et seulement à la fin d'un membre rhythmique.

Les durées normales employées par les musiciens grecs des temps classiques étaient donc comprises entre la blanche et la croche; cette circonstance à elle seule suffirait à démontrer la prédominance exclusive de la musique vocale. Il en fut de même

[1] *Rhythm.* (Feussn., ch. 3).
[2] Aristox. ap. PORPHYR., p. 256.
[3] ANON. (Bell., § 1=83, 3=85).

chez nous jusqu'au commencement du siècle dernier, et il en est encore de même dans les chants vraiment populaires. Les Grecs ne donnaient aux syllabes une durée plus longue que par exception et avec une intention manifeste de caricature. C'est ainsi qu'Aristophane, dans les *Grenouilles*[1], parodiant les mélodies d'Euripide, remplies de tenues et de fioritures, prolonge la première syllabe d'un mot jusqu'à une durée de deux mesures de 3/8.

Temps irrationnels.

Toutes les durées que nous venons de décrire, réductibles à des nombres entiers de temps premiers, appartiennent à la catégorie des *rationnelles*. Mais la théorie aristoxénienne parle aussi de durées *irrationnelles*, qui ne peuvent s'exprimer que par des fractions du temps premier[2]. Celles qui ont été signalées

[1] V. 1313; la prolongation de la syllabe *εἱ* — *λίσσετε* équivaut à un ***hexasémos***, à deux mesures de 3/8.

[2] « On ne doit pas mésentendre tout ceci, faute de savoir, à propos de rationnel et « d'irrationnel, de quelle manière ces termes sont pris en rhythmique. De même que « dans la doctrine des intervalles, est réputé, d'une part, ***rationnel au point de vue de* « *la succession mélodique*** (*ῥητὸν κατὰ μέλος* [a]) : 1° ce qui est chantable; 2° ce qui est « reconnaissable au point de vue de la grandeur, à la manière des consonnances et du « ton, ou des intervalles qui se mesurent de même [à savoir par des nombres pairs « de *diésis*]; d'autre part, ***rationnel seulement selon les rapports des nombres*** [*fractionnaires*], « ce qui, en certaines circonstances, sera non chantable : de même dans la doctrine des « rhythmes doivent être conçus le ***rationnel*** et l'***irrationnel***. Par le premier terme on « entendra tout ce qui est ***rationnel selon la nature du rhythme musical;*** par le dernier, « ce qui ***est rationnel seulement selon des rapports de nombres*** [*fractionnaires*]. — La durée « admise comme rationnelle dans le rhythme sera donc : 1° une des grandeurs qui se « rencontrent [ordinairement] dans la rhythmopée; 2° une durée formant une partie « rationnelle de la mesure dans laquelle elle est employée. Par contre, la durée qui se « trouvera seulement être rationnelle au point de vue des nombres [fractionnaires], sera « envisagée de la même manière que l'on envisage dans la théorie des intervalles le « douzième de ton, ou tout intervalle analogue (à savoir le *diésis* du chromatique mou « et celui du chromatique hémiole), employé dans la combinaison des intervalles. » Aristox., ***Rhythm.*** (Feussn., ch. 6). — St Augustin (***de Musica***, I, 9-12) disserte sur les rapports numériques des temps, sur les mouvements ***rationnels*** et ***irrationnels***, c'est-à-dire les mouvements dont les durées peuvent ou ne peuvent pas se comparer les unes aux autres. — Cf. Bacch., p. 23. — « Parmi les temps, les uns sont dits ***errhythmiques*** (admis « dans le rhythme), d'autres ***arrhythmiques***, c'est-à-dire non rhythmiques, d'autres enfin « ***rhythmoïdes***, ayant apparence de rhythme. Sont errhythmiques, ceux qui gardent entre « eux un rapport simple, double, hémiole ou autre semblable; arrhythmiques, les temps « entièrement hors de mesure (*ἄτακτοι*) et assemblés au hasard; les rhythmoïdes, inter- « médiaires des précédents, participent tantôt à l'ordre des errhythmiques, tantôt au « désordre des arrhythmiques. » Arist. Quint., p. 33. — Mart. Cap., p. 191.

[a] *μέλος* pour *μέρος*, correction de Westphal, ***Metrik***, I, suppl., p. 11.

jusqu'à présent avec le plus de vraisemblance sont au nombre de quatre. La première vaut une unité et demie (♪.); la deuxième vaut 1 $^1/_3$ (= $^4/_3$) du temps minime, de manière que trois durées de cette espèce équivalent à quatre unités (♩♩♩ = ♫♫); une troisième durée irrationnelle vaut $^2/_3$ de l'unité, en sorte que trois notes équivalent à deux temps premiers (♫♪ = ♫). On remarquera que nos triolets se composent de valeurs rhythmiques analogues. Enfin nous admettrons aussi, avec l'éminent philologue J. H. H. Schmidt, une brève irrationnelle valant la moitié du temps premier (♬), durée que Westphal rejette en théorie, bien qu'il s'en serve constamment dans ses transcriptions. Le chapitre suivant montrera l'usage que les anciens faisaient de ces durées irrégulières, pour lesquelles ils semblent ne pas avoir inventé de signes spéciaux.

Les silences ou *temps vides* (χρόνοι κενοί) servaient, selon Aristide, à compléter le rhythme[1]; ils faisaient conséquemment partie intégrante de la mesure. En certains cas leur durée s'étendait jusqu'à huit temps simples[2]. Quant à la pause proprement dite, marquée par le signe appelé *diastole* (διαστολή), elle a, comme notre point d'orgue, une durée indéterminée et se trouve en dehors de la mesure ou du rhythme[3]. Silences.

Les longues de trois, de quatre (et de cinq) temps pouvaient s'exprimer de deux manières : le signe du silence (∧) servant aussi à indiquer la prolongation du son précédent, tant au milieu qu'à la fin d'un membre rhythmique. Le temps triple se rendait donc indifféremment d'une des deux manières suivantes : ⊔ ou —∧; le temps quadruple, ⊔ ou —$\bar{\wedge}$; le temps quintuple, ⊔ ou —$\bar{\wedge}$.

[1] Page 40-41. Cet auteur ne reconnaît que deux espèces de silences : le *leimma*, silence le plus petit, et la *prosthesis*, silence long, ayant le double de la valeur du précédent. — August., *de Mus.*, III, 8; IV, 15-17. — Voir plus haut, T. I, p. 417.

[2] Par exemple dans les anapestes de la tragédie. — « Ce sont surtout les compositions « lyriques qui admettent volontiers les silences, bien que ceux-ci se rencontrent aussi « dans les compositions destinées à la récitation (*metra*). Toutefois les premières ont « à cet égard plus de latitude; car les temps y sont mesurés non-seulement par une « opération de l'esprit, mais les intervalles [de temps] sont aussi marqués par l'*ictus* des « pieds et des doigts, en sorte que le nombre de brèves compris dans ces intervalles y « est strictement évalué. » Quintil., *Inst. orat.*, IX, 4, 51.

[3] Voir plus haut, T. I, p. 417.

C'est au moins là ce que nous pouvons conclure de la notation des hymnes de Mésomède[1] :




Remarquons au surplus que la notation rhythmique des anciens était apte à traduire des sons et des silences de toute longueur; au moyen de la *liaison* (ou *hyphen*), plusieurs durées pouvaient, de même que chez nous, être réunies en une seule[2], et quant aux signes des pauses, rien n'empêchait d'en mettre plusieurs à la suite les uns des autres.

## § III.

*Ictus* rhythmique.

Une succession de mouvements ou de sons tous égaux en durée et tous égaux en force n'engendre pas de rhythme.



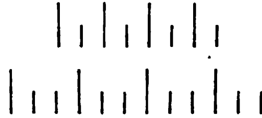
Il n'existe aucun rhythme dans le bruit régulier des gouttelettes tombant d'un toit, ni dans les oscillations d'un pendule, pas davantage dans les douze coups d'une horloge sonnant midi. Une suite de sons exécutée sur un instrument reste dépourvue de rhythme tant que les divers sons conservent une même intensité. Ce n'est qu'en mettant en relief, aux dépens de leurs voisins, certains sons séparés par des intervalles égaux, de manière à produire des groupes comprenant un nombre égal d'unités et commençant par un *ictus* (coup fort), que se produit le rhythme ou la mesure.

Le sentiment humain n'est capable d'embrasser à la fois qu'un

[1] Le signe de la longue (—) n'est exprimé nulle part dans la notation de ces antiques restes de la musique vocale. Voir T. I, p. 417.

[2] Voir T. I, p. 420.

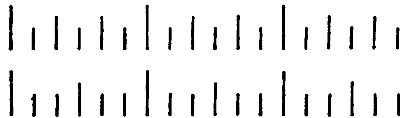
fort petit nombre d'unités rhythmiques. Des groupes binaires ou ternaires sont seuls aptes à former des mesures.



Des groupes plus étendus ne sont saisissables pour l'esprit qu'à la condition de se ramener à des groupes de deux ou de trois unités. Ainsi, un groupe de quatre temps se décompose en deux groupes de deux :



un groupe de six unités est réductible à trois fois deux ou à deux fois trois unités :



neuf unités se résolvent en trois groupes de trois unités. La musique gréco-romaine, de même que celle de plusieurs peuples modernes, admettait aussi des groupes alternatifs de trois et de deux unités, formant une mesure à cinq temps :



La mesure.

L'apparition des temps forts à distances égales est ce qui constitue *la mesure*, et l'espace compris entre un temps fort et un autre temps fort s'appelle *une mesure*[1]. La solidarité organique des diverses durées réunies en une seule mesure repose sur l'intensité donnée à l'une de ces durées, laquelle domine par là les autres et leur donne la cohésion, l'unité. Selon une définition aristoxénienne, « on entend par *mesure* ce par quoi nous recon« naissons le rhythme et le rendons appréciable aux sens[2]. »

[1] Cf. CHEVÉ, *La routine et le bon sens. Lettre sur la Musique*. Paris, 1852, p. 71.

[2] *Fragm. paris.* (Westph., *Metrik*, p. 44 du suppl., § 5). — « La mesure (πούς) est une « partie de tout le rhythme par laquelle nous arrivons à comprendre l'ensemble [de la « composition]. Elle a deux parties, le levé et le frappé. » ARIST. QUINT., p. 34. — MART. CAP., p. 191 (Meib.). — Voir plus haut, p. 3, note 1.

Dans la terminologie de l'époque classique et de l'école d'Aristoxène, la mesure s'appelle *pied* (*pes*, *πούς*); de là le nom de *pied poëtique*, groupe de syllabes équivalant à une mesure simple. Le mot *pied* se rapporte à la manière dont les anciens se marquaient la mesure à eux-mêmes, en chantant et en jouant[1].

Différences des mesures.

La doctrine aristoxénienne établit entre les nombreuses mesures reconnues par l'antiquité *sept* différences formelles, dont la simple énumération nous donnera une idée assez nette de la manière dont elle envisage cette partie de la science musicale. « La pre-« mière différence se rapporte à l'*étendue* des mesures, » c'est-à-dire au nombre d'unités qu'elles contiennent. « La deuxième, au *genre* « dont elles font partie » (mesures binaires, ternaires, quinaires). « Selon la troisième différence, certaines mesures sont *ration-« nelles*, d'autres sont *irrationnelles*. » On verra plus loin quelles combinaisons rhythmiques se cachent sous ces termes, dont la signification exacte n'avait pas été complétement élucidée jusqu'à ces derniers temps. « Selon la quatrième différence, on distingue « les mesures *incomposées* des *composées*. » Ces deux termes ont le même sens que chez nous; remarquons toutefois qu'Aristoxène donne aux mesures composées une extension inconnue à la théorie moderne. « Selon la cinquième différence, des mesures [de même « grandeur] peuvent différer par la *diérèse*, ou *division* des temps. » Telles sont chez nous les mesures de 6/8 et de 3/4, la première binaire, la seconde ternaire. « Selon la sixième différence, deux « mesures [composées, égales par l'étendue et par la division] « peuvent se distinguer par la *forme* [des mesures simples dont « elles sont issues]. Selon la septième différence enfin, deux « mesures [en tout semblables] peuvent se distinguer par la *posi-« tion* du levé et du frappé[2]. » Nous allons exposer les diverses parties de cette théorie, sans toutefois nous astreindre à l'ordre adopté par Aristoxène.

[1] « *Pes vocatur.... quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque.* » MAR. VICT., I, 11, 10, p. 2486. — Les auteurs de l'époque romaine (Aristide, Denys d'Halicarnasse, etc.) désignent aussi la mesure par le mot *ῥυθμός*, qui chez Aristoxène exprime toujours l'ensemble rhythmique (le membre?) dont les parties sont les mesures. Chez les modernes aussi, le mot *rhythme* a souvent cette acception.

[2] ARISTOX., *Rhythm.* (Feussner, ch. 7). — ARIST. QUINT., p. 34.

Les anciens reconnaissaient trois genres fondamentaux de mesures qui se retrouvent aussi chez les modernes; le genre *binaire*, comprenant les mesures à deux et à quatre temps; le genre *ternaire*, qui embrasse les mesures à trois temps; enfin le genre *quinaire*, renfermant les mesures à cinq temps. Les deux premiers sont les plus répandus dans l'art gréco-romain comme dans celui de l'Occident chrétien. Quant au genre quinaire, bien qu'employé assez rarement chez les Grecs, il l'était cependant davantage que chez nous, et la théorie lui accordait une place égale à celle des deux autres genres. **Genres rhythmiques.**

Dans chaque genre ou famille il existe des mesures *simples* et des mesures *composées;* les premières sont irréductibles, les dernières se décomposent en mesures simples plus petites[1]. La rhythmique grecque admet quatre mesures simples. La première, la plus petite, renferme *trois* temps premiers et coïncide avec notre 3/8. Selon Aristoxène, deux temps premiers ne sauraient former une mesure; la raison en est que les *percussions* de la main ou du pied (σημεῖα) se succèderaient de trop près[2]. La deuxième mesure simple contient *quatre* temps premiers et correspond à notre 2/4. Une troisième mesure simple, renfermant *cinq* temps premiers, est identique avec notre 5/8. Enfin, la quatrième et la plus grande des mesures simples comprend *six* temps premiers et répond à notre 3/4. Total : une mesure à deux temps; deux mesures à trois temps et une mesure à cinq temps. Le 2/4 et le 3/8 appartiennent à la poésie récitée aussi bien qu'à la poésie chantée et à la musique instrumentale; le 5/8 et le 3/4 sont exclusivement réservés à la musique. **Mesures simples.**

La division intérieure de ces mesures (διαίρεσις ποδική) est au fond celle des nôtres, bien qu'en théorie elle s'exprime d'une manière un peu différente, par suite de la méthode usitée

[1] Les mesures simples se reconnaissent par les numérateurs 2, 3, 5; les composées ont pour numérateurs 4, 6, 9, 12, 18.

[2] Aristox., *Élém. Rhythm.* (Feussn., ch. 8). — Nos compositeurs modernes se servent parfois de la mesure de 2/8; mais, contrairement à l'usage des anciens, ils divisent la croche en doubles croches, ce qui n'est alors qu'une autre manière d'écrire les 2/4. — Les écrivains récents (Denys d'Halicarnasse, Aristide et Bacchius) admettent une mesure de deux temps simples (2/8 ♫), à laquelle ils donnent le nom d'*hégémon* (mesure-maîtresse) et dont ils déduisent la plupart des autres.

anciennement pour battre les mesures simples[1], méthode qui, d'ailleurs, ne nous est pas étrangère dans la pratique.

*Thésis et arsis.* En général, les modernes ont coutume de marquer la mesure par des mouvements isochrones de la main, dirigés vers le bas et vers le haut, souvent aussi à gauche et à droite. Les anciens se servaient également de la main, soit en produisant des mouvements analogues aux nôtres[2], soit en faisant claquer les doigts, conformément à un usage encore en vigueur chez les populations de l'Europe méridionale[3]. Toutefois, la manière la plus ancienne et la plus usuelle consistait à marquer la mesure au moyen du pied[4]; elle s'imposait forcément aux exécutants instrumentistes; c'est là l'origine de la dénomination *pied*, donnée à la mesure. En battant la mesure par ce procédé, on ne peut faire commodément que deux espèces de mouvements : un mouvement descendant, accompagné du bruit du pied frappant le sol; un mouvement ascendant, non accompagné de bruit : en d'autres termes un *frappé* et un *levé*, ou, pour nous servir des termes antiques, une *thésis* (θέσις) et une *arsis* (ἄρσις); en latin *positio* et *sublatio*. De là, chez les anciens, l'habitude de diviser invariablement toutes les mesures simples en deux parties, tantôt égales, tantôt inégales. Remarquons ici qu'Aristoxène, au lieu de *thésis*, se sert constamment du terme *basis* (βάσις) pour désigner le temps fort[5]. La

[1] Battre la mesure se traduit en latin par *percutere*, *caedere*, *ferire*, *plaudere*. Les mouvements s'appelaient σημεῖα [ποδικά ou ποδῶν], *signa pedum* (Quintil., IX, 4, 139), *notae percussionis*, *ictus percussionis*. Les sons ou les syllabes sur lesquels tombent les mouvements sont les *loca percussionis*. — Cf. Westphal, *Fragm. u. Lehrs. der gr. Rhythm.*, p. 98-100, et *Metrik*, I, p. 672 et suiv.

[2] L'*hégémon* battait ainsi la mesure en tête de son chœur. Cf. Aristote, *Probl.*, XIX, 22.

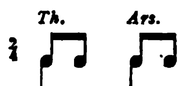
[3] *Strepitus digitorum*, *pollicis sonor*. — En Espagne, le crépitement des doigts remplace souvent les castagnettes. — Horace se représente lui-même battant ainsi la mesure : « Jeunes filles et garçons, suivez la mesure lesbienne » (c'est-à-dire le rhythme sapphique) « et le claquement de mon pouce (*pollicis ictum*). » *Od.* IV, 6.

[4] Cette manière de marquer la mesure était appelée par les Grecs βαίνειν, par les Romains *scandere*, et la percussion du pied s'appelle *plausus pedis*, *pedis pulsus*. — « L'aulète « est assis au milieu, jouant de la flûte et frappant du pied. » Lucian, *de Saltat.*, c. X.

[5] Il dit aussi κάτω χρόνος, *temps en bas*, ἄνω χρόνος, *temps en haut*, ou plus brièvement τὸ κάτω, τὸ ἄνω. — « Ce que les Grecs appellent *arsis* et *thésis*, c'est-à-dire *élévation* « et *abaissement*, se rapporte au mouvement du pied; en effet, l'*arsis* consiste à lever le « pied *sans bruit*, la *thésis* à abaisser le pied *avec bruit*. » Mar. Victor., I, 9, 2, p. 2482. — « Comme, en frappant des mains, la main s'élève et s'abaisse tour à tour, une partie

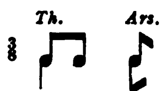
réunion des deux mouvements produit la *mesure complète* (ὅλος πούς). Le levé, le frappé et la mesure complète sont les *durées constitutives de la mesure* (χρόνοι ποδικοί), les éléments stables destinés à maintenir l'intégrité du rhythme[1].

L'abaissement et l'élévation du pied devant se rencontrer avec l'émission de l'un des temps premiers qui entrent dans la composition de la mesure, il est clair que les deux mouvements n'ont lieu à intervalles strictement égaux que dans les seules mesures du genre binaire. Le 2/4 étant divisé en croches, le frappé ou *thésis* tombe sur la première croche, le levé ou *arsis* sur la troisième, et la mesure entière se trouve divisée en deux parties de même grandeur, qui sont l'une à l'autre comme 2 est à 2, comme 1 est à 1.




A cause de la parfaite égalité de leurs deux parties constitutives, les mesures binaires sont dites *en rapport égal* (ἐν λόγῳ ἴσῳ). Cette espèce de mesures semble être la plus naturelle et la plus universellement répandue; parmi les Hellènes elle a été soumise avant toutes les autres à une culture régulière.

Les mesures du genre ternaire étant marquées par deux mouvements, naturellement inégaux, doivent avoir les deux premiers tiers de leur durée sur le temps fort et le dernier tiers sur le temps faible. Le frappé a conséquemment une longueur double de celle du levé, et le rapport mutuel des deux parties est comme 2 est à 1, comme 4 est à 2.







Ces mesures sont dites *en rapport double* (ἐν λόγῳ διπλασίῳ). Depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, le 3/8 a été le

« de la mesure appartient au levé, l'autre au frappé. » August., *de Mus.*, II, 10. — Cf. Bacch., p. 24. — A une époque postérieure, la signification des termes *arsis* et *thésis*, détournée de son sens primitif et intervertie, fut rapportée à l'élévation et à l'abaissement de l'*intonation*, de même qu'en allemand les mots correspondants *Hebung* et *Senkung* : « *Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio.* » Mart. Cap., p. 191 (Meib.).

[1] Voir plus haut, p. 3, note 1; p. 15, note 2.

rhythme favori des peuples établis sur les rivages de la Méditerranée. Abandonné primitivement à l'art rustique, populaire, par lequel s'égayaient les fêtes de la moisson et de la vendange, il se perfectionna entre les mains des poëtes-musiciens de l'Ionie et de l'Éolide; plus tard, il pénétra dans la lyrique chorale, ensuite dans le drame, et devint à la longue le rhythme prédominant de la musique grecque. La mesure de 3/4, toujours fougueuse et passionnée chez les anciens, semble être originaire de l'Asie mineure; elle se retrouve principalement dans les chants extatiques propres aux cultes de Dionysos et de Cybèle.

Si l'on marque une mesure de cinq temps par deux mouvements, le frappé doit embrasser trois unités et le levé deux; conséquemment la durée de l'un des deux mouvements sera à celle de l'autre comme 3 est à 2, et la mesure sera dite *en rapport hémiole* ou *sesquialtère* (ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ).




On voit que la mesure à cinq temps a été conçue par les anciens et par les modernes comme une mesure mixte, constituée par la succession alternative de groupes ternaires et binaires. Elle n'est pas, ainsi qu'on l'a prétendu souvent, une simple bizarrerie, sans racines dans le sentiment humain. Chez les Basques de nos jours, comme chez les Crétois contemporains de Thalétas, c'est le rhythme favori de la danse nationale. On la retrouve aussi dans les chants traditionnels de la Finlande.

Les trois grandes familles de mesures portent dans la nomenclature aristoxénienne des épithètes tirées des principales formes métriques auxquelles chacune d'elles fut originairement appliquée : les mesures binaires s'appellent mesures du *genre dactylique;* les ternaires sont comprises dans le terme générique de mesures du *genre iambique;* enfin les mesures quinaires composent le *genre péonique*. Ce sont là les seules mesures dont l'antiquité ait fait réellement usage et qui soient mentionnées par les écrivains de l'âge classique[1]. Néanmoins les Grecs admettaient aussi par

[1] « Les mesures susceptibles de former chacune isolément une composition suivie, se « classent en trois genres : le dactylique, l'iambique et le péonique. Du rapport d'égalité

exception deux mesures anormales : une mesure à *sept* temps, dont la *thésis* et l'*arsis* sont dans le rapport de 4 à 3 (rapport *épitrite*), et une mesure irrégulière à *quatre* temps, fondée sur le rapport *triple* (3 : 1)[1]. Mais ce ne sont pas là des mesures réelles; ainsi qu'on le verra plus loin, elles doivent leur origine à l'habitude qu'avaient les anciens de considérer à volonté le temps levé ou le frappé comme le commencement de la mesure.

**Formes-types des mesures simples.**

Les mélodies primitives des Hellènes, vocales avant tout, et partant étroitement liées à la poésie, aux propriétés du langage, ne contenaient en général que deux durées différentes : des temps simples (♪) et des temps doubles (♩). Aux premières correspondaient les syllabes brèves de la langue grecque, aux secondes les syllabes longues. Ainsi se forma la règle usuelle, érigée en axiome par les métriciens alexandrins, qui assigne à la syllabe longue la durée de deux brèves. A l'aide de ces deux seules durées on put facilement former toute espèce de mesures. Or, lorsque des longues sont mêlées aux brèves, les premières ont une plus grande intensité et se placent naturellement sur le temps fort, tandis que les brèves sont réservées au temps faible[2]. Voilà comment se produisit pour chaque espèce de mesure une formule fondamentale, typique; pour le 3/8 le *chorée* ou *trochée*, pour le 2/4 le *dactyle*, pour le 5/8 le *péon*, pour le 3/4 l'*ionique majeur*. Les

« résulte le genre dactylique; du rapport double, le genre iambique; du rapport hémiole, « le genre péonique. » *Fragm. paris.* (Westph., *Metrik*, I, p. 45, § 10). — Cf. Anon. (Bell., § 15). — Voir plus haut, p. 6, note 3. — Aristote recommande le *péon* aux orateurs (*Rhétor.*, III, 8), parce que ce rhythme est peu régulier, et ne peut, à lui seul, former un vers. Remarquons cependant que l'on trouve chez Aristophane, un demi-siècle auparavant, des couplets péoniques.

[1] « Parmi les rapports rhythmiques, l'égal, le double et l'hémiole sont les mieux « constitués : quelquefois néanmoins une mesure est fondée sur le rapport triple (3 : 1) « ou sur le rapport *épitrite* (4 : 3). » Psellus (Westph., *Metrik*, I, p. 20 du suppl., § 9). — Cf. Denys d'Halicarnasse ap. Porph., p. 219-220. — Ces deux auteurs semblent avoir copié Aristoxène; celui-ci néanmoins, dans la partie authentique de ses *Éléments* (Feussn., ch. 8), exclut absolument *sept* de la série des nombres rhythmiques. Aristide (p. 35) ne mentionne pas la mesure triple. — Parmi toutes les mélodies nationales qui me sont passées sous les yeux, celles des Turcs se distinguent par la singularité de leurs mesures. On y trouve non-seulement la mesure à 5 temps, mais aussi des mesures à 7 temps, fondées sur le rapport de 4 à 3, et des mesures à 9 temps, formées de groupes alternatifs de 5 et de 4 unités.

[2] C'est là une des raisons qui ont fait rejeter le 2/8. — Westphal, *Metrik*, I, p. 545-546.

tenues et les silences n'apparaissaient qu'à la fin du vers ou du membre rhythmique.

| | |
|---|---|
| | th. a. th. a. th. a. th. a. |
| *Chorées* ou *trochées.* | |
| | th. a. th. a. th. a. th. a. |
| *Dactyles.* | |
| | th. a. th. a. th. a. th. a. |
| *Péons.* | |
| | th. a. th. a. th. a. th. a. |
| *Ioniques majeurs.* | |

Mesures anacrousiques.

Mais les cantilènes antiques, pas davantage que les nôtres, ne débutaient invariablement par une syllabe longue, par un temps fort. Souvent elles commençaient au temps levé. Dans ce dernier cas, la notation moderne sépare le levé du frappé par la barre de mesure, en sorte que le temps initial semble se trouver en dehors de la mesure et devoir être compté, pour ainsi dire, par surcroît. Depuis le célèbre philologue Hermann, un tel fragment de mesure est désigné habituellement par le terme *anacrouse* (*ἀνάκρουσις*). Mais les artistes grecs, plus particulièrement adonnés à la poésie chantée, ont été amenés à considérer toujours comme point de départ de la mesure la syllabe initiale du vers. Tandis que la théorie moderne ne reconnaît que des mesures *thétiques*, commençant par le frappé et renfermées entre deux barres de mesure, les écrivains antiques admettent aussi des mesures *anacrousiques*, commençant par le temps levé. On dirait même que cette dernière combinaison leur ait paru la plus régulière; en effet, ils nomment toujours l'*arsis* avant la *thésis*, ce qui, à un certain point de vue, est assez logique, toute percussion étant nécessairement précédée d'un élan. De bonne heure, à l'aide de dénominations spéciales, on distingua les deux formes dans le genre binaire et dans les deux mesures ternaires, mais non pas dans le genre quinaire, lequel n'est mentionné que sous la forme thétique. Aux quatre mesures thétiques simples, viennent donc s'ajouter trois mesures

anacrousiques : pour le $^2/_4$, l'*anapeste;* pour le $^3/_8$, l'*iambe;* pour le $^3/_4$, l'*ionique mineur;* en sorte que les trois genres rhythmiques renferment en tout sept variétés ou *espèces* (εἴδη), figurées par autant de mesures-types (πόδες κύριοι). Pour rendre la distinction aussi claire que possible dans la transcription en notes modernes, nous marquerons la séparation des mesures antiques par un petit vide de la portée.

## *Mesure à trois temps simples* (3/8).

*Chorées* ou *trochées.*

Forme thétique.




*Iambes.*

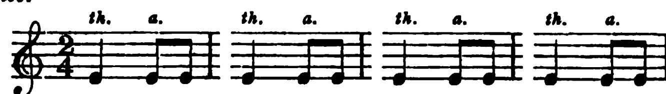
Forme anacrousique.




## *Mesure à quatre temps simples* (2/4).

*Dactyles.*

Forme thétique.




*Anapestes.*

Forme anacrousique.




## *Mesure à cinq temps simples* (5/8).

*Péons.*

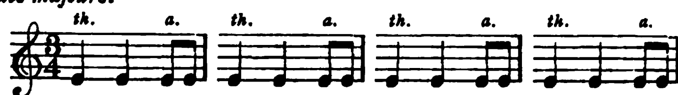
Forme unique.




## *Mesure à six temps simples* (3/4).

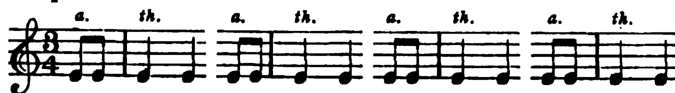
*Ioniques majeurs.*

Forme thétique.




*Ioniques mineurs.*

Forme anacrousique.



En faisant entrer l'anacrouse dans le compte des membres et des périodes, les anciens se sont conformés aux vrais principes du rhythme; il est à remarquer qu'en dépit de notre système graphique nous sommes obligés d'en faire autant. Mais il est regrettable que les Grecs soient partis de là pour doubler inutilement le nombre de leurs mesures, ce qui a eu pour effet de donner aux limites de celles-ci une instabilité continuelle. Le temps frappé, jalon toujours reconnaissable et générateur du rhythme, est seul apte à délimiter la mesure, tandis que le temps levé ne représente que le principe négatif, l'absence d'un *ictus*, l'élan qui précède l'effort ou l'expiration de celui-ci. Aussi les mesures anacrousiques se laissent-elles séparer moins nettement les unes des autres que les mesures thétiques. Poursuivre une telle séparation, mesure par mesure, n'offre aucune difficulté tant qu'il s'agit des formes primitives, qui n'admettent pas de tenues; mais cela devient assez compliqué dès que le membre rhythmique contient des longues de trois ou de quatre temps, celles-ci se trouvant invariablement à cheval sur deux mesures. On pourra en juger par deux rhythmes très-usités dans l'antiquité :

*Dimètre anapestique.*



*Dimètre iambique.*



rhythmes que la théorie grecque ne peut partager en mesures que de la manière suivante :



Telle fut la confusion engendrée par cette division incommode, que l'on dut imaginer des mesures irrégulières à 7 temps, destinées à être intercalées entre les mesures normales. Disons toutefois que la pratique musicale n'a jamais cherché à séparer effectivement les deux formes. Dans les fragments attribués aux plus anciens maîtres de la lyrique chorale, Alcman et Stésichore, comme dans les œuvres de Pindare et d'Eschyle, le mélange des formes thétiques et des formes anacrousiques se présente pour ainsi dire d'un vers à l'autre.

## § IV.

Membres rhythmiques.

Les mesures simples sont des groupes trop peu étendus pour que leur retour continuel à l'état d'unités puisse donner satisfaction à notre sens esthétique ; une succession indéfinie de coups d'égale force équivaudrait à l'absence de tout *ictus* et n'amènerait qu'une fatigante monotonie. Pour se dérouler avec aisance et ampleur, pour être perçue par l'esprit comme un tout cohérent, la période rhythmique doit se diviser en groupes symétriques, dont les parties — les mesures — soient soumises à des lois de gradation analogues à celles qui régissent la disposition des temps au dedans de ces mêmes mesures. Chez les métriciens alexandrins, dont nous exposerons d'abord la doctrine, plus simple que celle d'Aristoxène et plus apparentée à la nôtre, un tel groupe porte le nom de *membre* (*κῶλον*). On pourrait comparer l'unité rhythmique, c'est-à-dire le temps simple ou composé, à la syllabe longue ou brève ; en ce cas la mesure répondrait au mot et le membre au vers[1]. Un membre est l'équivalent de ce que le chanteur exécute d'ordinaire en une seule respiration.

Étendue des membres.

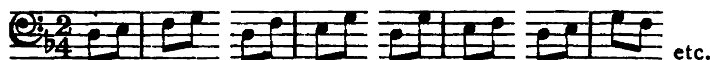
Dans la théorie aristoxénienne le membre rhythmique est considéré comme une *mesure composée ;* dès lors il est soumis à la loi suprême du rhythme, laquelle ne sanctionne que des groupes réductibles à 2, 3 ou 5 unités. Sept mesures réunies en un seul groupe ne sauraient constituer un membre. En outre, pour qu'un pareil assemblage puisse être embrassé dans son entier par l'oreille et le sentiment, il ne doit pas dépasser un certain nombre de mesures; le maximum pour les anciens est six : juste autant qu'il entre de temps premiers dans la plus grande mesure simple (3/4). Une mesure isolée porte le nom de *monopodie ;* deux mesures réunies en un seul membre constituent une *dipodie;* trois mesures, une *tripodie;* quatre, une *tétrapodie;* cinq, une *pentapodie;* enfin un membre de six mesures forme une *hexapodie.*

[1] Chez les musiciens modernes, un membre est appelé souvent un *rhythme.* Cet usage du mot rhythme est aussi familier à l'antiquité. Voir p. 3, note 1.

Par la raison énoncée tout à l'heure, les mesures simples qui contiennent beaucoup de temps premiers n'engendrent pas des membres aussi étendus que les mesures plus petites. Moins une mesure simple embrasse d'unités, plus elle a de latitude dans la formation des membres; aussi celle de 3/8 est la seule qui produise des membres de toute grandeur : à savoir de deux, de trois, de quatre, de cinq et de six mesures. Le 2/4 est apte à former des membres de deux, de trois, de quatre et de cinq mesures; le 5/8 n'engendre que des membres de deux, de trois et de cinq mesures; le 3/4 enfin ne produit que des membres de deux et de trois mesures. Toutes ces particularités du rhythme antique se reproduisent d'une manière frappante dans les mélodies homophones des nations de l'Europe et même, jusqu'à un certain point, dans les productions musicales de l'époque actuelle.

La *monopodie* constitue rarement à elle seule un membre; on en a néanmoins quelques exemples pour la forme anacrousique de la mesure de 2/4. Tel est l'exercice suivant de l'Anonyme[1] :

*Monopodies anapestiques* : membres de 4 unités.




Les membres binaires sont les plus répandus, non-seulement dans la musique occidentale, mais dans toutes les mélodies connues jusqu'à ce jour; c'est peut-être là une des manifestations les plus extraordinaires de l'identité du sentiment humain. Chez les Grecs, les tétrapodies et les dipodies prennent une extension plus grande à mesure que l'on se rapproche des temps modernes : elles dominent, à l'exclusion de presque tous les autres modes de groupement, dans les genres populaires, tels que les chants de la comédie. Sauf l'hexamètre héroïque, le vers narratif, et l'iambe trimètre, propre au dialogue théâtral, tous les rhythmes usuels de l'antiquité consistent exclusivement en membres de deux ou de quatre mesures.

Dans les deux mesures les plus petites, 3/8 et 2/4, la *dipodie*, trop courte pour renfermer un sens musical, est mêlée d'habitude

[1] Voir T. I, p. 417.

à des membres plus étendus; mais en 5/8 et en 3/4 elle se suffit pleinement à elle-même.

*Dipodies choréïques :* membres de 6 unités.



*Exercice de l'Anonyme.*

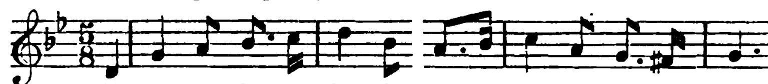
*Dipodies dactyliques :* membres de 8 unités.



*Vieil-le sy - bil - le Qu'on dit ha - bi - le*

AUBER, *Gustave III.*

*Dipodies péoniques :* membres de 10 unités.



*E - sa - ten du - te ba - da Ez - con - du ez - con - du*

*Zortzico basque.*

*Dipodies ioniques :* membres de 12 unités.



*Que ne suis-je la fou - gè - re Où sur la fin d'un beau jour*

*Chanson française du XVIII[e] siècle.*

Les *tétrapodies* issues du 3/8 et du 2/4 existent en nombre infini dans toutes les formes de l'art, aux époques les plus diverses et chez tous les peuples de la terre.

*Tétrapodies choréïques :* membres de 12 unités.



Ἄ - ει - δε μοῦ - σά μοι φί - λη, μολ-πῆς δ' ἐ - μῆς κατ - άρ - χου·

*Hymne à la Muse.*

*Tétrapodies dactyliques :* membres de 16 unités.




*Fem-me sen-sible, en-tends tu le ra - ma - ge De ces ois-eaux qui cé - lèbrent leurs feux ?*

MÉHUL, *Ariodant.*

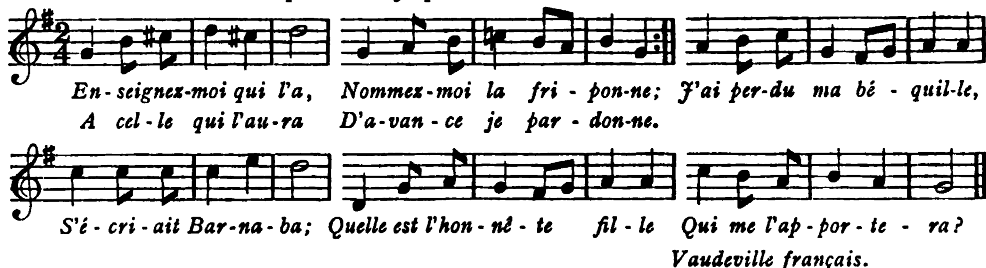
Après les membres binaires, les ternaires prennent la place la plus importante dans la rhythmopée antique. Ils sont au nombre de deux : la *tripodie*, en usage pour tous les genres de mesures, et l'*hexapodie*, admise dans la seule mesure de 3/8.

En dehors de la poésie épique, destinée à la simple récitation, les membres de *trois* mesures s'employaient rarement en série continue; ceux du 3/8 et du 2/4 apparaissent assez souvent dans nos chants d'origine populaire[1] :

*Tripodies choréïques :* membres de 9 unités.




*Tripodies dactyliques :* membres de 12 unités.




La mesure simple à 6 temps — notre 3/4 — se résout en trois groupes composés chacun de deux unités; de même l'*hexapodie* est constituée par la juxta-position de trois fois deux mesures $(2 + 2 + 2)$, et non pas de deux fois trois mesures $(3 + 3)$. La plus petite des mesures simples, le 3/8, est la seule dont les anciens aient tiré des membres aussi étendus; elle produit également des hexapodies dans la musique occidentale.

*Hexapodies choréïques :* membres de 18 unités.




[1] Je doute que l'on découvre des tripodies du 5/8, soit dans les airs nationaux de l'Europe, soit dans la musique moderne. Celles du 3/4 se rencontrent çà et là chez Gluck, mais sans reproduire exactement le rhythme ionique. Je citerai comme exemple le quatrain : *Vous inspirez une fatale flamme*, à la 1re scène d'*Armide*. Le début de l'air dansé : *Jeunes cœurs, tout vous est favorable*, au 5me acte du même opéra, formerait une suite de vraies tripodies ioniques; si les trois premières syllabes du vers n'étaient pas systématiquement répétées.

La *pentapodie* est admise pour les mesures de 3/8, de 2/4 et de 5/8; mais de tous les membres rhythmiques c'est le moins usité. Dans les compositions antiques elle constitue rarement le motif principal, et sert avant tout d'élément de variété au milieu d'autres rhythmes. De même que la mesure à cinq temps se produit par la combinaison de deux groupes, l'un de trois, l'autre de deux unités, de même la *pentapodie* doit être envisagée comme la réunion d'une *tripodie* et d'une *dipodie*.

*Pentapodies choréïques :* membres de 15 unités[1].




*Prose de la Dédicace de l'église.*

Notation des membres.

Impossible d'imaginer une conformité plus grande que celle qui règne chez les anciens et chez les modernes en ce qui touche à la constitution de la mesure et à la coupe du membre rhythmique. Et néanmoins, rien qu'à l'inspection de notre écriture musicale, on s'aperçoit bien vite que l'art occidental, à la longue, a pris encore ici une direction nouvelle. Dans une musique comme la nôtre, où les divisions intérieures de la mesure sont très-variées, tandis que l'étendue des membres change peu, il fallait s'attacher surtout à séparer nettement les mesures; dans l'art grec, où le contraire avait lieu, l'essentiel était d'indiquer clairement les limites du membre. Et en effet, le musicien moderne ne marque en tête de sa composition que le nombre de temps premiers compris dans chaque mesure isolée, en laissant à l'exécutant le soin de reconnaître le commencement et la fin du membre. Le musicien gréco-romain, tout au contraire, se contentait d'indiquer, au même endroit, le nombre des temps premiers contenus dans chacun des membres rhythmiques, sans désigner explicitement la mesure fondamentale. C'est ainsi qu'a procédé le compilateur anonyme. Un de ses exemples, formé de dipodies choréïques, porte l'indication *hexasémos* (6 unités); un autre, conçu en tripodies dactyliques, est précédé du mot *dodecasémos* (12 unités)[2].

[1] Je n'ai pas trouvé d'exemple dans la musique occidentale pour la pentapodie dactylique; pas davantage, naturellement, pour celle du 5/8.

[2] Voir T. I, p. 417-418.

Un tel mode de désignation est de nature à amener parfois des incertitudes, puisque deux ou plusieurs membres contenant un même nombre d'unités peuvent appartenir à des mesures différentes. Ainsi la désignation *hexasémos* (6 unités) convient également à la *monopodie ionique* (…) et à la *dipodie choréïque* (…); 15 temps premiers se décomposent aussi bien en une *tripodie péonique* (…) qu'en une *pentapodie choréïque* (…); 18 unités se résolvent à volonté en une *tripodie ionique* (…) ou en une *hexapodie choréïque* (…); enfin 12 unités peuvent renfermer, soit une *dipodie ionique* (…), soit une *tripodie dactylique* (…), soit une *tétrapodie choréïque* (…). Dans tous ces cas l'exécutant avait à examiner la contexture des mesures isolées, en se guidant sur le point (*στίγμα*) marqué au-dessus de la *thésis* de chacune d'elles[1]. A la vérité, la composition intérieure des mesures antiques étant peu variée donnait rarement lieu à quelque équivoque.

Percussion des membres.

Dans l'art moderne l'étendue du membre n'est pas censée exercer une influence sur la manière de battre la mesure; chez les anciens, au contraire, elle déterminait le nombre de coups que faisait entendre l'exécutant ou le directeur du chant, en frappant du pied le sol. Chaque percussion rhythmique produite ainsi s'appelait une *basis* (*βάσις*)[2], et coïncidait avec le temps fort d'une mesure simple. D'après le nombre de *basis* que contenait le vers, celui-ci était désigné par le nom de *dimètre* (à deux percussions), *trimètre* (à trois percussions), *tétramètre*, *pentamètre* et *hexamètre* (à quatre, à cinq et à six percussions)[3]. Les membres de deux et de trois mesures étaient marqués par une percussion

[1] Voir T. I, p. 417.

[2] Ce mot, dérivé du verbe *βαίνειν*, marcher, signifie littéralement *pas*. Les Latins le traduisaient par *percussio*. Voici ses diverses acceptions en matière de rhythme : 1° le battement de la mesure : « pour les musiciens, la *basis* consiste dans l'action de battre « du pied la mesure, conformément au rhythme » (POLLUX, liv. II, sect. 199); 2° l'espace compris entre deux coups successifs. On dit en ce sens : *basis* monopodique, *basis* dipodique. Cf. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 672 et suiv.

[3] De là, chez les Latins, l'habitude de dire qu'un vers *se bat* (*feritur, percutitur*) autant ou autant de fois, et de donner aux mesures elles-mêmes le nom de *percussiones*.

du pied sur le frappé de chaque mesure; dans le langage technique des métriciens, ils ont une *basis monopodique*.

2 *Dipodies péoniques* (*tétramètre*). $\frac{5}{8}$

β β β β

Ὦ μα-κά-ρι' Αὐ-τό-μενες, ὥς σε μακα - ρί - ζο-μεν

2 *Tripodies dactyliques* (*hexamètre*). $\frac{2}{4}$

β β β β β β

*Ar-ma vi - rum-que ca - no Tro - jae qui pri-mus ab o - ris*

Les membres de quatre et ceux de six mesures ont une *basis dipodique;* en d'autres termes, ils recevaient une percussion de deux en deux mesures, sur le frappé des mesures impaires (la 1[re], la 3[e] et la 5[e]). A cause de ses deux percussions, la tétrapodie est appelée *dimètre;* l'hexapodie ayant trois percussions se nomme *trimètre*. D'où il s'ensuit que les tétrapodies du $^2/_4$ se traduisent dans la notation moderne par deux mesures à quatre temps, et que les membres de quatre et de six mesures dérivés du $^3/_8$ se transcriront le plus convenablement en $^6/_8$.

*Tétrapodie anapestique* (*dimètre*). $\frac{2}{4}$ (C)

β β

*Deus i - gneus fons a-ni - ma-rum*

*Tétrapodie iambique* (*dimètre*). $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)

β β

*De - us cre - a - tor om - ni - um*

*Hexapodie iambique* (*trimètre*). $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)

β β β

*Be - a - tus il - le qui pro-cul ne - go - ti - is*

2 *Tétrapodies trochaïques* (*un tétramètre*). $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)

β β β β

*Jus-sus est in - er-mis i - re; nu-dus i - re jus-sus est.*

Les pentapodies, au dire des métriciens, recevaient une percussion pour chaque mesure simple, comme les tripodies et les dipodies; selon Aristoxène, elles se marquaient par quatre percussions, dont la première avait une durée double de celle des suivantes[1].

[1] Cf. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 680 et suiv.

Théorie d'Aristoxène.

Voilà ce que savaient encore les grammairiens de l'époque romaine relativement à la coupe, à l'étendue et à la percussion du *kolon* ou membre rhythmique[1]. Bien que fort altérées entre les mains d'auteurs ignorants en matière de rhythme, ces doctrines sont un reste précieux de l'enseignement des grands maîtres athéniens à l'époque classique. La théorie aristoxénienne, plus savamment coordonnée, concorde, à quelques détails près, avec celle que nous venons d'exposer; à Westphal revient l'honneur d'en avoir le premier donné une interprétation complète[2]. Un tableau inséré plus loin (p. 44-45) fera saisir son mécanisme d'un coup d'œil, et rendra la comparaison des deux systèmes aussi facile que possible.

Tout membre rhythmique est envisagé par Aristoxène comme une seule *mesure composée* (*πούς σύνθετος*), dans laquelle la mesure simple ne représente qu'une unité subordonnée. Un groupe de cette espèce est constitué sur le modèle de l'une des quatre mesures primaires; il a sa *thésis*[3] et son *arsis*, dont les rapports de durée suivent le principe général. De même que dans chaque mesure simple l'un des temps premiers, par son énergie plus grande, domine les autres temps et leur donne la cohésion nécessaire, de même dans chaque mesure composée l'une des mesures simples, par l'intensité de son temps frappé, domine toutes les autres et absorbe en grande partie la force de leur frappé. Si l'on compare le temps fort de chaque mesure isolée à l'accent tonique, la *thésis* de la mesure composée correspondra à l'accent du vers, au mot de valeur[4].

Les *dipodies* et les *tétrapodies*, exactement modelées sur la mesure simple à deux temps (2/4), deviennent des *mesures composées* du genre *binaire* ou *dactylique*, genre caractérisé par la durée égale du levé et du frappé. Dans la dipodie, l'une des deux mesures simples est considérée comme *arsis*, l'autre comme *thésis;*

[1] Cf. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 672-682.

[2] *Ib.*, p. 534-575.

[3] Bien que le mot *thésis* soit étranger à la nomenclature aristoxénienne, nous nous en servirons de préférence au terme orthodoxe *basis*, lequel, étant employé par les métriciens dans un sens spécial, prête à l'équivoque.

[4] Cf. SCOPPA, *Beautés poétiques des langues*. Paris, 1816, p. 38.

dans la tétrapodie, la *thésis* embrasse deux mesures, l'*arsis* deux aussi. Les mélodies modernes, étant généralement formées de membres binaires, appartiendraient donc pour la plupart, d'après la nomenclature aristoxénienne, au genre rhythmique en rapport égal. — Les *tripodies* et les *hexapodies* sont des *mesures composées* du genre *ternaire* ou *iambique*, modelées, les premières sur la mesure de 3/8, les dernières sur la mesure de 3/4. Dans la tripodie, deux mesures simples comptent pour la *thésis*, une seule pour l'*arsis;* dans l'hexapodie, la *thésis* est représentée par quatre mesures, l'*arsis* par deux. — Les *pentapodies*, enfin, sont des *mesures composées* du genre *quinaire* ou *péonique*, construites sur le type du 5/8; leur *thésis* s'étend sur trois mesures simples, leur *arsis* sur deux.

Cette conception des mesures composées a une analogie visible avec la nôtre; en effet, nos mesures de 6/8, de 9/8 et de 12/8 ne sont que des dipodies, des tripodies et des tétrapodies issues du 3/8. Mais une différence caractéristique se révèle dès le premier abord : *la théorie moderne ne considère jamais la pentapodie ou l'hexapodie comme une seule mesure composée.* De même que les anciens, nous avons un 6/8, un 9/8, un 12/8; mais nous ne rencontrons parmi nos mesures composées ni un 15/8, ni un 18/8, ni un 25/8.

Nous comprendrons maintenant sans difficulté les distinctions d'Aristoxène; nous allons les passer en revue en prenant pour base le texte du 6e chapitre de ses *Éléments rhythmiques*[1].

« Les mesures diffèrent entre elles *par l'étendue* (κατὰ μέγεθος), « lorsqu'elles renferment un nombre inégal d'unités. » La plus petite mesure aristoxénienne est celle de 3/8; la plus grande des mesures composées devrait se transcrire dans notre système de notation par 25/8 : ce qui n'est qu'une autre manière d'exprimer un fait déjà connu par la doctrine des métriciens, à savoir qu'il n'existe aucun membre moins étendu que la monopodie choréïque, ni plus étendu que la pentapodie péonique[2]. 1e distinction.

« Les mesures diffèrent entre elles *par le genre* (κατὰ γένος), « lorsque leur rapport rhythmique n'est pas le même; lorsque, par « exemple, l'une d'elles sera en rapport égal, tandis qu'une autre 2e distinction.

[1] Édit. de Feussner, p. 23-24.
[2] Voir plus haut, p. 25-29.

« aura le rapport double ou le rapport hémiole. » Un nombre de temps compris entre 3 et 25 n'est apte à former une mesure qu'à la condition d'être divisible selon un des rapports rhythmiques; il faut, de plus, que la somme des unités contenues dans chacune des deux parties constitutives de la mesure, puisse elle-même se partager conformément à l'un des trois rapports. S'il réunit ces deux conditions, il est *enrhythmique* (ἔνρυθμος), c'est-à-dire admis dans le rhythme. Les nombres compris dans cette catégorie sont les suivants[1] :

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1° *Trois*, | divisible selon le rapport | double . . | (2 : 1); |
| 2° *Quatre*, | — — — | égal. . . . | (2 : 2); |
| 3° *Cinq*, | — — — | hémiole. . | (3 : 2); |
| 4° *Six*, | — — — | égal. . . .<br>double . . | (3 : 3);<br>(4 : 2 = 2 : 1); |
| 5° *Huit*, | — — — | égal. . . . | (4 : 4); |
| 6° *Neuf*, | — — — | double . . | (6 : 3); |
| 7° *Dix*, | — — — | égal. . . .<br>hémiole. . | (5 : 5);<br>(6 : 4 = 3 : 2); |
| 8° *Douze*, | — — — | égal. . . .<br>double . . | (6 : 6);<br>(8 : 4 = 2 : 1); |
| 9° *Quinze*, | — — — | double . .<br>hémiole. . | (10 : 5 = 2 : 1);<br>(9 : 6 = 3 : 2); |
| 10° *Seize*, | — — — | égal. . . . | (8 : 8); |
| 11° *Dix-huit*, | — — — | double . .<br>égal. . . . | (12 : 6 = 2 : 1);<br>(combin. rejetée); |
| 12° *Vingt*, | — — — | hémiole. .<br>égal. . . . | (12 : 8 = 3 : 2);<br>(combin. rejetée); |

13° *Vingt-quatre* (nombre éliminé);

14° *Vingt-cinq*, divisible selon le rapport hémiole (15 : 10 = 3 : 2).

Pourquoi le nombre 24, bien que doublement enrhythmique (il est divisible selon le rapport égal, 12 : 12, et selon le rapport

[1] Les nombres non rhythmiques (ἄρρυθμοι), compris entre 3 et 25, sont 7, 11, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23.

double, 16 : 8), ne produit-il pas de mesure composée? Pourquoi les nombres 18 et 20 n'admettent-ils pas la division selon le rapport égal (9 : 9 et 10 : 10)? C'est que la composition des mesures est soumise, d'après la théorie antique, aux restrictions déterminées par les trois règles suivantes :

I. « Les mesures composées du genre dactylique [ou binaire] « ne peuvent excéder 16 unités (la tétrapodie dactylique), c'est-à- « dire le *quadruple* de la plus petite mesure du même genre. « Notre esprit est incapable d'embrasser, en une fois, de plus « grandes séries appartenant au genre binaire[1]. » La tétrapodie péonique (20/8) et la tétrapodie ionique (12/4) sont éliminées par cette règle.

II. « Une mesure composée du genre iambique [ou ternaire] « ne dépasse jamais 18 temps premiers (l'hexapodie choréïque); « en sorte que la plus grande mesure dudit genre contient *six fois* « la valeur de la plus petite (3/8). Au delà d'une telle étendue, « l'unité de la série ne tomberait plus sous le sens. » En vertu de cette règle, les hexapodies dactylique (3/1), péonique (30/8) et ionique (18/4) sont rayées du nombre des mesures.

III. « La plus grande mesure du genre péonique [ou quinaire] « contient 25 temps premiers, c'est-à-dire *cinq fois* la grandeur « de la plus petite mesure du même genre. » Conformément à cette règle, il ne saurait y avoir de pentapodie ionique (15/4).

Quelle est la raison de cette limite? C'est que « les mesures du « genre iambique et du genre péonique comportent une étendue « plus considérable, chacune d'elles contenant un nombre de « percussions supérieur à celui qu'admet le genre dactylique[2]. »

Nous omettons ici, pour nous en occuper plus loin, la 3e distinction, relative aux mesures dites rationnelles et irrationnelles.

« Les mesures simples ou *incomposées* diffèrent des *composées* 4e distinction.

[1] Nos compositeurs ne se renferment pas dans des limites aussi étroites : des octopodies ne sont pas rares dans la musique moderne. L'usage presque exclusif de membres pairs et la présence d'un accompagnement propre à marquer fortement les divisions rhythmiques favorisent une telle extension, inconnue au chant homophone.

[2] Tout ce texte d'Aristoxène, conservé fidèlement, bien que sous une forme abrégée, par Psellus (Westph., *Metrik*, I, p. 20 du suppl., § 12) et reproduit avec quelques altérations par Aristide (p. 35) et par le *Fragm. Paris.* (Westph., *Metrik*, I, p. 45 du suppl., § 11), a été reconstruit par Westphal. Cf. *Metrik*, I, p. 542-552.

« (distinction *κατὰ σύνθεσιν*) en ce qu'elles ne peuvent se résoudre « en mesures plus petites, tandis que les composées renferment « plusieurs mesures simples[1]. » Le 3/8, le 2/4, le 5/8 et le 3/4, étant dans le premier cas, appartiennent à la classe des incomposées. Toutes les autres mesures, au nombre de 15 (voir le tableau pp. 44 et 45), sont composées, et se ramènent à deux ou à plusieurs mesures simples de même grandeur et de même genre. Une seule fait exception sous ce dernier rapport; elle renferme *dix* unités divisées selon le rapport *hémiole* (6 : 4), ou, si l'on veut, un 3/4, suivi d'un 2/4. Cette mesure, appelée par les anciens

[1] « La 3e (lisez la 4e) différence est relative à la *composition* des mesures (*ποδῶν*) : « celles-ci sont *simples* (*ἁπλοῖ*), comme la mesure à 2 unités » (voir plus haut, p. 17, note 2), « ou bien *composées* (*σύνθετοι*), comme la mesure à 12 temps. Les mesures « simples ne se divisent qu'en temps, les composées se résolvent en mesures simples. » Arist. Quint., p. 34. — Bien que cette définition soit calquée sur celle d'Aristoxène, elle se rapporte à une classification entièrement différente, adoptée aussi par Denys d'Halicarnasse et par Bacchius, et exposée dans le paragraphe suivant de l'auteur précité (p. 35-36) : « Les *rhythmes incomposés* ne se servent que d'un seul genre de « mesure; les *composés* renferment deux ou plusieurs rhythmes simples différents; les « *mixtes* se résolvent soit en temps, soit en mesures. Parmi les composés, les uns « procèdent *par syzygie*, les autres *par période*. — Une syzygie est la juxtaposition « de *deux* rhythmes simples et *dissemblables*; une période est l'assemblage de plusieurs « mesures simples. » — Nous résumerons comme suit ce qu'il y a d'intéressant dans l'énumération d'Aristide (p. 36-40) : *a*) Rhythmes incomposés du genre binaire, au nombre de six : 1° l'*hégémon* ou *procéleusmatique simple* (2/8 ♫); 2° le *procéleusmatique double* (4/8 ♫ ♫); 3° le *dactyle* (2/4 ♩ ♫); 4° l'*anapeste* (2/4 ♫ | ♩); 5° le *spondée simple* (2/4 ♩ ♩); 6° le *spondée meizon* (¢ 𝅗𝅥 𝅗𝅥). *b*) Rhythmes incomposés du genre ternaire, au nombre de quatre : 1° l'*iambe* (3/8 ♪ | ♩); 2° le *trochée* (3/8 ♩ ♪); 3° l'*orthios* (3/2 𝅗𝅥 | 𝅝) et 4° le *trochée sémantique* (3/2 𝅝 𝅗𝅥). *c*) Rhythmes incomposés du genre quinaire, au nombre de deux : 1° le *péon diagyios* (5/8 ♩ ♪ ♩); 2° le *péon épibate* (5/8 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩). Rhythmes composés : *a*) *par syzygie* de deux rhythmes simples binaires : l'*ionique majeur* (3/4 ♩ ♩ ♫), formé d'un *spondée* suivi d'un *hégémon*, et l'*ionique mineur* (3/4 ♫ | ♩ ♩), formé des mêmes éléments inversement disposés; *b*) *par syzygie* de deux rhythmes simples ternaires : les deux *bacchius*, le premier = *iambe* + *trochée* (6/8 ♪ ♩ ♩ ♪), le second = *trochée* + *iambe* (3/4 ♩ ♪ ♪ ♩); *c*) *par syzygie* de deux rhythmes simples de genre différent : le *péan composé* = *trochée* + *hégémon* (5/8 ♩ ♪ ♫), le *dochmius* = *iambe* + *péon diagyios* (3/8 ♪ | 5/8 ♩ ♩ ♪ | 3/8 ♩)[a]. La plupart de ces prétendus rhythmes composés sont des mesures simples. Les rhythmes *mixtes*, au nombre de six, sont tous des dipodies du 3/8 ou du 2/4; parmi eux nous nous contenterons de citer le *ditrochée* (6/8 ♩ ♪ ♩ ♪) qu'Aristide appelle *crétique*. — Cf. Bacch., p. 24-25.

[a] Cf. Westphal, *Metrik*, I, p. 101-102.

*péon épibate*[1], a été employée par quelques compositeurs modernes ; elle apparaît souvent dans les vieux chants finnois[2].




Percussion des mesures.

Avant de poursuivre l'analyse des mesures, d'après les distinctions admises par l'école aristoxénienne, nous devons, pour l'intelligence de ce qui va suivre, exposer la doctrine de cette école en ce qui concerne le battement de la mesure ou *sémasie* (σημασία). Théoriquement parlant, une mesure quelconque, grande ou petite, simple ou composée, binaire, ternaire ou quinaire, n'a que deux parties, l'une forte et l'autre faible, dont la durée relative se détermine par un des trois rapports rhythmiques; mais c'est là une division idéale (on l'a indiquée sur le tableau, p. 44-45, par des crochets au-dessous de la portée); en réalité, les mesures recevaient dans l'exécution un nombre de mouvements ou de percussions proportionné à leur étendue et au plus ou moins de complication que présentait leur structure. On s'apercevra bientôt qu'Aristoxène, dans le passage suivant, ne fait que reproduire, en d'autres termes, la doctrine des métriciens sur ce point.

« Selon leur constitution rhythmique, les mesures se marquent : « 1° par *deux* mouvements, à savoir un levé et un frappé : [ce sont « les mesures binaires] ; 2° par *trois* mouvements, un levé et deux « frappés, [ou un frappé et deux levés : ce sont les mesures ter- « naires]; enfin, 3° par *quatre* mouvements, deux levés et deux « frappés : [ce sont les mesures quinaires]. » Ainsi, toute mesure simple ou composée comporte au moins deux mouvements. « Il est « évident, » continue l'auteur, « qu'aucune mesure ne pourrait se

[1] Cf. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 653 et suiv. — « L'épibate contient un frappé de la « valeur d'une longue, puis un levé de la valeur d'une longue; ensuite un frappé valant « deux longues, enfin un levé valant une longue (th. a. th. a.)..... Comme il nécessite « quatre parties, il prend deux levés [égaux] et deux frappés de longueur différente. » ARIST. QUINT., p. 38-39. — L'écrivain décrit ici une mesure de 5/4 commençant par l'*arsis* théorique, c'est-à-dire par l'avant-dernier cinquième, et exclusivement remplie par des longues; la forme thétique est naturellement th. a. th. a..

[2] FÉTIS, *Hist. gén. de la mus.*, T. I, p. 45. — Boïeldieu s'est servi du 5/4 dans la *Dame blanche*. — Cf. J. J. ROUSSEAU, *Dict. de musique*, à l'art. *Mesure*.

« composer d'un temps unique, une seule percussion ne produisant « pas une division du temps; or, sans une division du temps, « la mesure ne paraît pas possible. Mais elle est susceptible de « recevoir plus de deux percussions, et ceci provient de l'étendue « des mesures. En effet, les petites mesures, ayant une grandeur « aisément perceptible au sentiment, se laissent sans difficulté « embrasser dans les limites de leurs deux mouvements. Mais le « contraire se produit pour les mesures dont l'étendue est consi- « dérable. Celles-ci exigent plus de percussions, afin que, par la « division du tout en un nombre suffisant de parties, leur structure « soit facilement saisie[1]. » Quelques-unes d'entre elles reçoivent trois percussions, d'autres quatre.

Les quatre mesures simples (3/8, 2/4, 5/8, 3/4), étant traitées comme des unités séparées ou monopodies, se marquaient par *deux* mouvements, répondant respectivement à leur frappé et à leur levé : le premier pour l'oreille, le second uniquement pour la vue[2]. En deux cas, au moins, ce mode de percussion doit être admis : 1° lorsqu'une mesure simple forme un membre à elle seule; 2° lorsque des mesures inégales se trouvent réunies dans un même membre.

Toutes les mesures composées du genre *dactylique* ou binaire, quelle que soit leur étendue, à savoir 6/8, 2/2 (notre ₵), 10/8, 12/8, 6/4 et 4/2, s'accommodaient également de *deux* percussions, l'une pour la *thésis*, l'autre pour l'*arsis* de la mesure composée. Ces mouvements correspondent, quant au nombre et à la place, avec ceux que les métriciens attribuent aux dipodies et aux tétrapodies. La simplicité des mesures fondées sur le rapport égal, et leur capacité restreinte, comparativement à celles des deux autres genres, permettaient d'en opérer la division au moyen de deux mouvements. Il n'en était pas de même des mesures ternaires et quinaires, susceptibles d'un plus grand nombre d'unités, et exigeant dès lors un nombre de percussions moins restreint.

Les mesures composées du genre *iambique* ou ternaire, 9/8, 3/2, 15/8, 18/8 et 9/4, se marquaient par *trois* mouvements, également

[1] ARISTOX., *Rhythm.* (Feussn., ch. 5). — Cf. WESTPH., *Metrik*, I, p. 555-563.

[2] Voir plus haut, p. 18, particulièrement note 5.

espacés : 1° un frappé principal sur le premier tiers de la mesure; 2° un frappé secondaire, ou un levé demi-fort, sur le deuxième tiers; 3° un levé faible sur le dernier tiers. Les métriciens — et souvent aussi nos chefs d'orchestre — déterminent de la même manière le nombre et la place des percussions affectées aux tripodies et aux hexapodies.




Beethoven, *Scherzo de la 9e Symphonie.*

Quant aux mesures composées du genre *péonique* ou quinaire, 5/4, 15/8, 5/2 et 25/8, elles nécessitaient, à cause de leur structure plus compliquée, *quatre* mouvements : 1° un frappé principal et 2° un levé demi-faible; 3° un frappé secondaire et 4° un levé très-faible. Le frappé principal embrassait deux cinquièmes de la durée totale de la mesure; les trois percussions suivantes s'espaçaient à égale distance sur les trois cinquièmes restants. Cette manière de battre les pentapodies n'est pas conforme à celle qu'enseignent les métriciens; mais elle s'adapte en perfection aux rhythmes quinaires employés dans la musique moderne.




Boïeldieu, *la Dame blanche.*

La lecture des pages précédentes aura révélé une autre dissidence, plus importante, entre Aristoxène et les métriciens. Ceux-ci n'établissent aucune gradation dans l'intensité des diverses percussions qui se partagent un membre, tandis qu'Aristoxène donne à ses mesures composées des *basis* et des *arsis*, des frappés et des levés. Les deux termes gardent-ils ici leur acception propre, et indiquent-ils des mouvements du pied ou de la main tantôt descendants, tantôt ascendants? Cela paraît peu probable. L'usage exclusif, chez les métriciens, du mot *basis* ou de ses équivalents latins, prouve que toutes les percussions du membre rhythmique s'opéraient par des mouvements du pied, lesquels ne pouvaient

être sensibles pour l'exécutant qu'à la condition d'être accompagnés d'un bruit. Tandis que, dans la pratique moderne du chef d'orchestre, chaque mouvement manuel, qu'il soit ascendant ou descendant, reste visible pendant toute la durée sur laquelle il s'étend, le *plausus pedis* du musicien antique ne pouvait marquer que le moment initial du temps. Il y a donc tout lieu de supposer qu'Aristoxène, en transportant aux mesures composées la nomenclature imaginée primitivement pour les mesures simples, n'a pas entendu donner au mot *arsis* sa signification originaire, et que l'espace de la mesure composée ainsi désigné ne correspondait point à une élévation du pied, mais que, pareillement au frappé, il était marqué par un mouvement descendant, joint à un bruit[1].

C'est ici encore un de ces cas où le grand théoricien, obéissant à une tendance de sa philosophie toute rationnelle, s'est laissé entraîner à forcer un peu les faits pour les faire entrer dans le cadre de son système. L'assimilation qu'il établit entre la construction des mesures simples et celle des membres ne reste vraie qu'autant qu'elle se maintient dans de justes bornes; poussée à ses dernières limites, elle devient inexacte. Constatons premièrement que l'*ictus* rhythmique a une intensité très-variable et dépendante du nombre d'unités qu'il domine, du mode de subdivision de ces unités, etc. Cette force est d'autant moindre qu'elle se répartit sur un groupe de temps plus considérable; dans les mesures composées elle ne saurait donc absorber l'accent des mesures primaires, au point de le transformer en un simple temps levé. Remarquons ensuite que la mesure est une unité purement rhythmique, tandis que le membre est non-seulement une unité rhythmique, mais en même temps une unité mélodique et grammaticale : de là vient que les relations de ses diverses parties entre elles sont des plus complexes. Souvent la *thésis* des mesures composées se distingue difficilement de l'accent expressif; les accents secondaires n'observent pas une gradation fixe et invariable.

En somme, la méthode préconisée par Aristoxène pour le battement des mesures composées n'est autre que celle des métriciens, développée et rattachée à une théorie générale. Toutes deux

[1] Cf. Westphal, *Metrik*, I, p. 682.

s'appuient sans aucun doute sur la pratique suivie dans l'exécution musicale ou dans la récitation des formes rhythmiques les plus usuelles. Rien toutefois ne nous oblige d'admettre que le procédé fût immuable. Dans un mouvement lent, les percussions eussent été trop clairsemées pour des membres de longue étendue, tels que des pentapodies et des hexapodies. Étant même admis le maximum de vitesse compatible avec la netteté du débit, quatre percussions n'auraient pu donner une animation suffisante à cette pentapodie péonique, employée par Aristophane comme un rhythme de danse :




*Les Acharnéens*, XI (chœur)[1].

Il est donc probable que le batteur de mesure variait le nombre de ses percussions selon le mouvement ou le caractère du morceau. On pourrait aussi supposer que, pour les chants accompagnés d'attitudes orchestiques, les mouvements de la main se combinaient avec ceux du pied, en sorte que les temps des mesures simples étaient indiqués par le claquement des doigts (*ictus digitorum*), pendant que le *plausus pedis*, plus bruyant, marquait les percussions des membres rhythmiques. Cette hypothèse donnerait la clef d'un problème incomplétement résolu jusqu'ici, à savoir pourquoi tous les textes poétiques des œuvres chorales présentent un mélange continuel de membres de toute longueur, — mélange si contraire à nos habitudes et si désordonné au premier abord — tandis que les mètres employés dans les autres genres de composition se résolvent d'eux-mêmes en rhythmes d'une égale étendue et d'une régularité pour ainsi dire moderne. Tous les témoignages anciens nous prouvent, en effet, que les Hellènes et les Romains étaient très-sensibles aux effets du rhythme et ne se faisaient pas faute, pour les renforcer, de

[1] A moins d'une indication contraire, tous les exemples empruntés à Pindare, aux trois tragiques et à Aristophane sont cités et rhythmés d'après J. H. H. Schmidt.

recourir à des moyens que notre goût musical réprouverait[1]. Leurs mélodies étant presque entièrement homophones, ils n'avaient pas la possibilité, comme nous, de mettre en relief les divisions rhythmiques par un accompagnement riche en combinaisons sonores. La musique des Arabes d'Afrique, dans laquelle la *polyrhythmie* — nous voulons dire la combinaison simultanée des formes rhythmiques — paraît jouer un rôle assez semblable à celui de la polyphonie dans la nôtre[2], est de nature peut-être à nous indiquer grossièrement l'un des moyens d'effet habituellement mis en usage par le compositeur antique. L'origine de cet art barbare, lequel se rattache selon toute probabilité à celui du monde gréco-romain, par l'intermédiaire des Alexandrins, mériterait d'être examinée de plus près qu'elle ne l'a été jusqu'à ce jour.

Après cette digression nécessaire, nous reprenons l'analyse des différences aristoxéniennes.

5e distinction. On distingue par la division ou *diérèse* (*κατὰ διαίρεσιν*) deux mesures qui, tout en renfermant une somme égale de temps premiers, n'appartiennent pas au même genre rhythmique. Ainsi diffèrent entre elles toutes les mesures qui contiennent un nombre d'unités divisible par plus d'un rapport rhythmique, à savoir : *a*) les mesures de $^{6}/_{8}$ et de $^{3}/_{4}$ : la première est binaire, la seconde ternaire; *b*) les mesures de $^{10}/_{8}$, binaire, et de $^{5}/_{4}$, quinaire; *c*) d'une part, les mesures de $^{12}/_{8}$ et de $^{6}/_{4}$, binaires toutes deux, et, d'autre part, la mesure de $^{3}/_{2}$, ternaire; *d*) les deux mesures contenant 15 unités, l'une ternaire (formée de trois fois $^{5}/_{8}$),

[1] Ils imaginèrent de s'attacher au-dessous du pied droit une espèce de sabot en bois (*κρούπεζα*, *βάταλον*, *scabillum* ou *scabellum*). Westph., *Metrik*, I, p. 500, note *. — Cf. J. J. Rousseau, *Dict. de Mus.*, à l'art. *Battre la mesure.*

[2] « Quelquefois, tandis que le rhythme mélodique est de *trois plus trois* (= $^{6}/_{8}$), « le rhythme d'accompagnement sera de *deux plus quatre*, ou de *deux plus deux plus deux* « (= $^{3}/_{4}$). Pour une autre chanson dont chaque mesure sera divisée dans la mélodie en « *huit* parties égales, l'accompagnement rhythmique sera de *trois* plus *trois* plus *deux*.... « Le rhythme d'accompagnement est presque indépendant de la mélodie; ses relations « avec elle ne sont fixes que pour le commencement de chaque mesure. » Salv. Daniel, *la Musique arabe.* Alger, 1863, p. 50-51. J'ai pu vérifier moi-même ce fait intéressant, lors de l'Exposition universelle de 1867, en entendant des bandes de musiciens venus de Tunis et de l'Algérie. — Remarquez le passage suivant d'Aristide (p. 38) : « Le [trochée] « *sémantique* se nomme ainsi, parce que, étant composé de durées très-longues, *il donne* « *lieu à des manières artificielles de battre la mesure* (*ἐπιτεχνηταῖς σημασίαις*). »

l'autre quinaire (formée de cinq fois 3/8). C'est ce qu'Aristoxène explique par cette règle assez obscure, mais sur l'interprétation de laquelle les travaux de Westphal n'ont laissé aucun doute : « Les mesures se distinguent par la *division* lorsque la même « somme d'unités se résout différemment en parties, soit au « double point de vue du nombre et de l'étendue [desdites parties], « soit simplement à l'un des deux points de vue[1]. »

Enfin, deux mesures d'égale étendue et appartenant au même genre rhythmique peuvent différer par la coupe ou *figure* (*κατὰ σχῆμα*), par la subdivision des temps, ou, si l'on veut, par la mesure simple dont elles sont issues. Parmi les nombres rhythmiques, deux seuls donnent lieu à une semblable distinction : *douze* et *dix-huit*. En effet : *a*) 12/8 et 6/4 renferment chacune douze unités; les deux mesures appartiennent au genre égal et se marquent conséquemment par deux mouvements; mais tandis que dans la mesure de 12/8 chaque percussion contient deux fois 3/8, en 6/4 elle équivaut à une seule mesure de 3/4; *b*) 18/8 et 9/4 sont deux mesures composées du genre iambique et ont par conséquent trois percussions; mais au lieu qu'en 18/8 chaque percussion contient une mesure de 6/8, en 9/4 elle équivaut à une mesure de 3/4. Cette distinction est définie en ces termes par Aristoxène : « Les « mesures diffèrent par la figure, lorsque les mêmes parties d'une « seule et unique grandeur (à savoir les percussions) n'affectent « pas intérieurement la même disposition[2]. » 6e distinction.

Le tableau suivant résumera sous une forme synoptique toute la partie des théories aristoxéniennes analysée jusqu'ici.

[1] Cf. WESTPH., *Metrik*, I, p. 568 et suiv. — Les *parties* (μέρη) qu'Aristoxène a en vue sont les percussions. Conséquemment les mesures qui tombent sous l'application de la règle se rangent en deux catégories. La première comprend celles dont *les percussions diffèrent en nombre et en étendue*. Ce sont *a*) les mesures qui renferment 10 unités : 10/8 reçoit *deux* percussions (5-5), 5/4 exige *quatre* percussions (4-2-2-2); *b*) les mesures contenant 12 unités : 12/8 et 6/4 ont chacune *deux* percussions (6-6), tandis que 3/2 en a *trois* (4-4-4); *c*) les deux mesures contenant 15 unités : l'une reçoit *trois* percussions (5-5-5), l'autre nécessite *quatre* percussions (6-3-3-3). A la seconde catégorie appartiennent les mesures qui ont des *percussions égales en nombre et différentes en étendue*. Ce sont les mesures de 3/4 et de 6/8 : chacune d'elles se marque par *deux* percussions, mais en 3/4 la première percussion embrasse 4 unités et la seconde 2, tandis qu'en 6/8 les deux percussions valent chacune 3 unités.

[2] Cf. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 574-575.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| MESURES SIMPLES (ΠΟΔΕΣ ΑΣΥΝΘΕΤΟΙ). | 3 unités, | 2 : 1 genre ternaire ou *iambique*. | 3/8 — b. (a.) | *Monopodie choréïque.* |
| | 4 unités, | 2 : 2 genre binaire ou *dactylique*. | 2/4 — b. (a.) | *Monopodie dactylique.* |
| | 5 unités, | 3 : 2 genre quinaire ou *péonique*. | 5/8 — b. (a.) | *Monopodie péonique.* |
| | 6 unités, | 4 : 2 = 2 : 1 genre ternaire ou *iambique*. | 3/4 — b. (a.) | *Monopodie ionique.* |
| MESURES COMPOSÉES (ΠΟΔΕΣ ΣΥΝΘΕΤΟΙ). | 6 unités, | 3 : 3 genre binaire ou *dactylique*. | 6/8 — B. a. — Θ A | *Dipodie choréïque.* (Ex., p. 27). |
| | 8 unités, | 4 : 4 genre binaire ou *dactylique*. | 2/2 — B. a. — Θ A | *Dipodie dactylique.* (Ex., p. 27). |
| | 9 unités, | 6 : 3 = 2 : 1 genre ternaire ou *iambique*. | 9/8 — B. b./a. b. — Θ A | *Tripodie choréïque.* (Ex., pp. 28 et 39.) |
| | 10 unités, | 5 : 5 genre binaire ou *dactylique*. | 10/8 — B. a. — Θ A | *Dipodie péonique.* (Ex., p. 27.) |
| | | 6 : 4 = 3 : 2 genre quinaire ou *péonique*. | 6/4 — B. a. b. a. — Θ A | *Péon épibate.* (Cf. pp. 37 et 39.) |

## MESURES COMPOSÉES (ΠΟΔΕΣ ΣΥΝΘΕΤΟΙ).

| | | | |
|---|---|---|---|
| 12 unités, | 6 : 6<br>genre binaire ou *dactylique*. | $\frac{12}{8}$ (B. … a. ; Θ / A) | *Tétrapodie choréïque.*<br>(Ex., p. 27.) |
| | | $\frac{6}{4}$ (B. … a. ; Θ / A) | *Dipodie ionique.*<br>(Ex., p. 27.) |
| | 8 : 4 = 2 : 1<br>genre ternaire ou *iambique*. | $\frac{3}{2}$ (B. … b. a. … b. ; Θ / A) | *Tripodie dactylique.*<br>(Ex., p. 28.) |
| 15 unités, | 10 : 5 = 2 : 1<br>genre ternaire ou *iambique*. | $\frac{15}{8}$ (B. … b. a. … b. ; Θ / A) | *Tripodie péonique.* |
| | 9 : 6 = 3 : 2<br>genre quinaire ou *péonique*. | $\frac{15}{8}$ (b. … a. b. a. ; Θ / A) | *Pentapodie choréïque.*<br>(Ex., p. 29.) |
| 16 unités, | 8 : 8<br>genre binaire ou *dactylique*. | $\frac{4}{2}$ (B. … a. ; Θ / A) | *Tétrapodie dactylique.*<br>(Ex., p. 27.) |
| 18 unités, | 12 : 6 = 2 : 1<br>genre ternaire ou *iambique*. | $\frac{18}{8}$ (B. … b. a. … b. ; Θ / A) | *Hexapodie choréïque.*<br>(Ex., p. 28.) |
| | | $\frac{9}{4}$ (B. … b. a. … b. ; Θ / A) | *Tripodie ionique.* |
| 20 unités, | 12 : 8 = 3 : 2<br>genre quinaire ou *péonique*. | $\frac{5}{2}$ (B. … a. b. a. ; Θ / A) | *Pentapodie dactylique.* |
| 25 unités, | 15 : 10 = 3 : 2<br>genre quinaire ou *péonique*. | $\frac{25}{8}$ (B. … a. b. a. ; Θ / A) | *Pentapodie péonique.*<br>(Ex., p. 41.) |

7e distinction. La différence *par antithèse* (κατ' ἀντίθεσιν) existe entre deux mesures de même étendue, de même division et de même forme, lorsque l'une commence par le levé, l'autre par le frappé[1]. Une telle distinction s'applique aux mesures composées aussi bien qu'aux mesures simples; dans les unes comme dans les autres la *thésis* peut à volonté suivre ou précéder l'*arsis;* en d'autres termes, l'*ictus* principal se pose sur n'importe quelle mesure du membre rhythmique. Mais c'est là tout ce que nous apprennent les documents aristoxéniens; quant aux traités de métrique, ils semblent attribuer la même intensité à toutes les percussions d'un *kolon.* Pour déterminer la structure des membres et la place des accents prédominants dans les chants antiques dont nous avons le texte poétique, nous n'avons d'autre moyen que d'interpréter, aidés par notre instinct rhythmique, les indices assez nombreux qu'offrent à cet égard les textes eux-mêmes.

Le sentiment musical des Occidentaux a une propension innée à mettre l'*ictus* principal du membre sur la dernière mesure simple : c'est là qu'il attend et qu'il exige la percussion la plus énergique. Cette observation se déduit tout d'abord des habitudes graphiques adoptées par la plupart des compositeurs modernes; en effet, lorsqu'un membre ne dépasse pas l'étendue d'une seule mesure à quatre temps (C ou 12/8), — ce qui arrive pour certains morceaux d'un mouvement très-lent — sa terminaison s'opère de préférence sur le temps le plus fort, le premier. Une autre preuve, plus décisive, du besoin que nous venons de signaler, c'est l'usage de la rime ou de son diminutif, l'assonance, dans la poésie européenne. Cet élément essentiel de notre versification a pour but évident de renforcer l'*ictus* du membre, de le mettre en lumière par l'homophonie — complète ou partielle — de la dernière syllabe accentuée de deux vers correspondants : sa valeur est donc musicale plutôt que grammaticale ou logique. De même que dans la succession mélodique la primauté appartient au son final, signe distinctif du mode, de même dans la succession rhythmique la force prépondérante réside habituellement sur le dernier *ictus* du groupe.

[1] Aristox. (Feussn., p. 24). — Cf. Westph., *Metrik*, I, 573. — Arist. Quint., p. 34.

Si l'on envisage nos membres rhythmiques, conformément à la doctrine aristoxénienne, comme autant de mesures composées, nous dirons qu'ils affectent toujours la forme anacrousique. En conséquence, les dipodies et les tétrapodies débutent par la percussion la plus faible (voir p. 38) :




Voir plus haut, p. 27.




NICOLO, *Joconde*.

les tripodies et les hexapodies commencent par le frappé secondaire (ou le levé demi-fort) :




Voir plus haut, p. 28.







Voir plus haut, p. 28.

enfin, les pentapodies ont pour percussion initiale le levé demi-faible :




GOUNOD, *Mireille*.

Ce principe d'accentuation, si familier à la mélodie moderne, se retrouve dans les chants mesurés de la liturgie catholique, d'où il a passé, en même temps que la rime, à la poésie profane. On sait que les séquences et les hymnes rimées furent les premiers modèles dont s'inspirèrent les poëtes-musiciens de l'Europe occidentale. Mais c'est principalement chez les peuples de langue romane — Italiens, Espagnols et Français — que la prédominance rhythmique du dernier frappé de chaque membre s'est le plus solidement établie : dans la versification française elle s'accuse avec une vigueur telle, que les poëtes — voire même quelques compositeurs — ne s'astreignent à faire tomber le temps fort sur l'accent tonique, qu'à la césure et à la fin du vers. La poésie classique des Latins montre une tendance analogue, bien qu'elle ignore la rime, et que son rhythme ait pour point de départ, non l'accent, mais la quantité des syllabes. Tandis que dans le corps du vers la coïncidence des temps forts et des accents toniques est fortuite et accidentelle, à la fin du vers elle est systématique, en sorte que le dernier et l'avant-dernier frappé de l'hexamètre portent une syllabe à la fois longue et accentuée. D'autre part, la place normale de la césure, après le troisième frappé, indique clairement l'existence d'un accent incisif sur la mesure finale du membre antécédent. Rhythmés à la manière aristoxénienne, les vers de Virgile doivent donc se noter ainsi :

*Ti - ty-re, tu pa-tu - lae re-cu-bans sub* teg - mine fa - gi
Toi, cher Ti - tyre, é - ten - du sous l'a - bri des ra - meaux de ce hê - tre,

*Sil - ves - trem tenu - i mu - sam medi* - ta - ris a ve - na;
Sur tes pi - peaux, tu mé - di - tes un chant de ta mu - se rus - ti - que etc.

Les Grecs, dont les Latins ne sont que les imitateurs, suivaient sans aucun doute la même méthode d'accentuation, non-seulement pour leur poésie narrative, mais pour tous leurs rhythmes usuels : les membres dipodiques employés en série continue ont

un *ictus* très-marqué sur la dernière mesure, les tétrapodies sur l'avant-dernière. Enfin, si nous remontons jusqu'aux hymnes du Véda, des indices certains nous conduisent à un résultat analogue; le mètre ordinaire de ces chants vénérables — la tétrapodie iambique — est traité de la même manière que le vers français de huit syllabes : la quantité n'y est strictement observée que pour les trois dernières syllabes, preuve que le début du membre avait une division rhythmique assez indécise.

La gradation que nous venons de décrire est, sans conteste, la plus naturelle pour une longue série de vers semblables. L'*ictus* placé sur le dernier frappé du premier vers commence une mesure composée qui ne se complète que par le deuxième vers; de même à la fin du deuxième vers commence une mesure composée dont la terminaison ne se fait qu'au troisième. Chaque vers se trouvant ainsi étroitement lié par le rhythme musical au vers précédent aussi bien qu'au suivant, l'on obtient un enchaînement continu et indéfini, condition indispensable pour les compositions poétiques de longue haleine. Il en est de même lorsque l'*ictus* principal tombe sur l'une des mesures intermédiaires du vers, ce qui a lieu pour certains mètres éoliens.

Mais parfois la contexture rhythmique du membre exige que la percussion initiale soit la plus forte et que l'intensité des *ictus* suive une progression décroissante. D'après le langage d'Aristoxène, les mesures composées ont alors la forme thétique. Nos airs de danse présentent des exemples nombreux d'une semblable gradation, ce qui tient aux lois fondamentales des mouvements orchestiques. En ce cas aussi le lieu de l'accent prépondérant se trahit souvent par quelque particularité du vers; la plus caractéristique est l'*allitération*, mécanisme poétique que nous connaissons surtout par l'ancienne littérature du Nord; il procède à contrepied de la rime et de l'assonance. Tandis que celles-ci consistent dans l'homophonie des syllabes ou des voyelles *finales* du membre, l'allitération se produit par l'homophonie des consonnes *initiales*, aux endroits correspondants de deux membres parallèles. Bien que, dans les monuments poétiques venus jusqu'à nous, sa destination se rapporte principalement à la structure de la phrase grammaticale, elle avait sans aucun doute à l'origine

un but analogue à celui de la rime : concentrer, par le principe de la répétition, toute la force possible sur les accents prédominants. Sans avoir, comme la rime, une place immuable dans le vers, l'allitération se trouve de préférence au début du membre :

> F*yllist fjörvi*, — Fei*gra manna*,
> R*ŷdhr ragna sjöt*, — Rau*dhum dreyra*, etc.[1]

La répétition systématique des mêmes mots ou de mots apparentés entre eux, soit par le son, soit par le sens, l'emploi d'interjections, d'exclamations de douleur ou de jubilation au début de vers ou de membres parallèles — tous procédés fort usités dans la poésie lyrique et dramatique des Grecs — sont des signes évidents d'un pareil genre de structure[2]. On peut en dire autant de certaines combinaisons rhythmiques, tellement caractérisées qu'elles ne peuvent donner lieu à plusieurs interprétations. Un des principaux rhythmes de la lyrique chorale, l'*épitrite* ou dorique, inusité en série continue, débute d'ordinaire par un thème dipodique (𝄽 ♩. ♪ | ♩ ♩) qui n'a de sens musical qu'en partant du frappé :

(*Doristi.*) *Dipodie.* B. *a.* — *Tripodie.* B. *b.* *a.* *a.* — *Dipodie.* B. *a.*

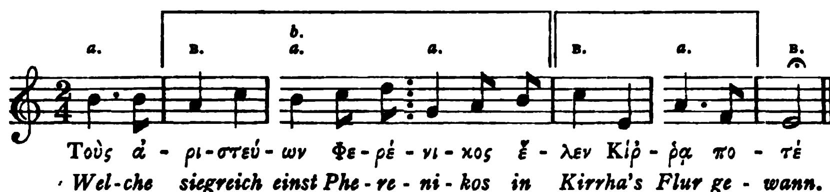
Τοὺς ἀ - ρι-στεύ - ων Φε - ρέ - νι - κος ἕ - λεν Κίῤ - ῥα πο - τέ
*Wel-che siegreich einst Phe-re-ni-kos in Kirrha's Flur ge-wann.*

PINDARE, *Pyth.* III, str. 4, v. 5.

Les effets qui résultent d'une semblable disposition de l'*ictus* se laissent facilement apercevoir. Ayant leur point de départ sur un frappé, et leurs limites se confondant dès-lors avec celles des mesures, au lieu de s'en séparer, les membres successifs ne sont pas entrelacés : chacun d'eux se détache nettement du membre qui le précède et de celui qui le suit. Or il est nécessaire qu'il en soit ainsi, lorsque des groupes rhythmiques de longueur différente se combinent pour former des périodes et des strophes; sans quoi l'esprit de l'auditeur serait impuissant à reconnaître

[1] *Gylfaginning*, str. 15 (dans l'*Altnordisches Lesebuch* de Pfeiffer. Leipzig, 1860, p. 7).
[2] J. H. H. SCHMIDT, *Griechische Metrik*, p. 603 et suiv.

l'endroit précis où ils commencent et où ils finissent. Supposons, en effet, que les trois membres du vers de Pindare soient terminés uniformément par l'*ictus* principal :




les percussions initiales des deux derniers membres s'adjoindront, dans l'idée de l'auditeur, à la mesure composée dont le temps fort occupe la fin du membre précédent, ce qui rendra la contexture rhythmique de la période équivoque et gauche. Si, au contraire, le jalon conducteur est posé en tête, chaque membre s'isolera de ses voisins, et l'enchaînement continu sera remplacé par un procédé plus savant, la symétrie des groupes de même étendue. Il est à remarquer que dans les périodes orchestiques, ordinairement construites d'après ce principe, les membres, lorsqu'ils terminaient le vers, étaient séparés les uns des autres par des pauses, que remplissaient de petites ritournelles.

Les observations qui précèdent, et que le cadre de cet ouvrage ne permet pas de développer, suffiront à faire comprendre pourquoi la mélodie vocale des modernes, enchaînée à la versification rimée, évite le mélange de membres d'étendue différente et se borne en général à des suites de dipodies ou de tétrapodies. Par là elle échappe difficilement à un double danger : ou de tomber dans les formes rhythmiques les plus vulgaires, si elle suit de trop près les mètres de la poésie, ou de négliger toute eurhythmie, toute périodologie, si elle s'en écarte trop. Remarquons en terminant que, par suite de l'égalité constante des proportions rhythmiques, l'*ictus* du membre n'a pas sur la plastique de la mélodie moderne une influence décisive; si le mouvement n'est pas trop rapide, l'accent principal peut être déplacé sans que l'idée musicale en soit sensiblement altérée[1].

[1] Chez les maîtres classiques du XVIIIe siècle, il n'est pas rare dans les mesures binaires de voir la même cantilène commencer tantôt par l'*arsis*, tantôt par la *thésis*. Cf. BACH, *Clavecin bien tempéré*, I, Fug. 1, 8, 16; II, Fug. 3, 4, 5, 9, 19.

3e distinction. Il nous reste encore à mentionner la 3e distinction théorique, relative aux mesures *rationnelles* (*πόδες ῥητοί*) et *irrationnelles* (*ἄλογοι*)[1]. Toutes celles dont il a été question jusqu'à présent appartiennent à la première catégorie. Une mesure est irrationnelle, selon Aristoxène, lorsqu'elle ne peut s'exprimer par aucun des trois rapports rhythmiques (2 : 1, 2 : 2, 3 : 2); elle se distingue de la mesure rationnelle correspondante en ce que son *arsis* est prolongée de la moitié d'un temps premier; sa grandeur est conséquemment intermédiaire entre celle de deux mesures qui ne diffèrent que d'une seule unité. A prendre la doctrine aristoxénienne dans toute son extension, il existerait donc trois mesures irrationnelles : la première dérivée du 3/8 et s'exprimant par le rapport non rhythmique 2 : 1 1/2 (♩ ♪.); la deuxième procédant du 2/4 et figurée par les nombres 2 : 2 1/2 (♩ ♫.); la troisième enfin, modification du 5/8, s'énoncerait par le rapport 3 : 2 1/2 (♫♩ ♫.). Mais le grand théoricien ne mentionne que la première de ces trois mesures (♩ ♪.), sous la désignation spéciale de *chorée irrationnel* (*χορεῖος ἄλογος*). Cette combinaison rhythmique, que notre notation moderne indiquerait par 7/16, se rencontre assez fréquemment, mais toujours isolée, au milieu d'autres chorées réguliers. Sa présence est facilement reconnaissable dans

[1] « Les mesures irrationnelles se distinguent des rationnelles, en ce que leur temps « levé n'est pas rationnel par rapport au frappé. » Aristox., *Rhythm.* (Feussn., p. 23). — « Chacune des mesures est fractionnée soit d'après un certain rapport exact, soit « d'après une *irrationalité* (ἀλογία) tenant le milieu entre deux rapports saisissables au « sentiment. Ce qui vient d'être dit sera rendu clair de la manière suivante : si l'on « prend deux mesures, l'une, dont le levé et le frappé seront en rapport égal et « vaudront chacun deux unités (2/4 ♫ ♫ — *th.* *a.*), l'autre, dont le frappé vaudra deux unités « et le levé la moitié (3/8 ♫ ♪ — *th.* *a.*); si l'on prend ensuite une troisième mesure, composée « d'un frappé semblable à celui des deux susdites mesures (♫) et d'un levé dont la « grandeur est intermédiaire entre celle des deux autres levés (♪.), une mesure ainsi « constituée aura, par rapport à son frappé, un levé irrationnel; et l'irrationalité « (2 : 1 1/2) tiendra le milieu entre deux rapports tombant sous le sens, à savoir *le rapport* « *égal* (2 : 2) et *le rapport double* (2 : 1). La mesure [que nous venons de décrire] est « appelée *chorée irrationnel* (♩ ♪.).... Si l'on prend un terme moyen situé entre les deux « *arsis* susdits, il n'existe pour le levé et le frappé aucune mesure commune admise « dans le rhythme. » Ib. (Feussn., ch. 6). — La notation moderne possède un commun diviseur pour le frappé et le levé du *chorée irrationnel*, c'est la double croche; mais cette durée n'est pas considérée comme *enrhythmique* par la théorie grecque. — Voir plus haut, p. 12-13.

le texte poétique; tandis que des trochées réguliers se rendent par l'alternance continue d'une syllabe longue et d'une brève, le mélange des deux espèces a pour effet l'interruption de la série. Le chorée irrationnel est représenté par deux syllabes longues, groupe métrique appelé *spondée* par les grammairiens, mais qui, dans ce cas spécial, reçoit aussi le nom d'*orthios*[1]. Il n'est admis qu'à la deuxième, à la quatrième et à la sixième mesure de chaque vers, les mesures étant comptées à la moderne, c'est-à-dire en retranchant l'anacrouse. Peu employées en général pour les chants de grand style, et en particulier pour les chœurs tragiques formés d'iambes ou de trochées purs, les mesures irrationnelles étaient surtout à leur place dans les vers, moitié déclamés, moitié chantés, du dialogue dramatique, ainsi que dans les ariettes monodiques ou chorales de la comédie et du drame satyrique :

*Tétramètre trochaïque.*

$\frac{3}{8}$ ♩ ♪ | $\frac{7}{16}$ ♩ ♪. | $\frac{3}{8}$ ♩ ♪ | $\frac{7}{16}$ ♩ ♪. | $\frac{3}{8}$ ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾

Νῦν δ' ἐ - πει - δὴ στερ-ρὸν ἤ - δη τοὐ-μὸν ἀν - τι - κνή - μι - ον

*A - ber jetzt, da un - ge - lenk mir schon die Glie-der wor-den sind,*

ARISTOPH., *les Acharnéens*, I (chœur).

*Trimètre iambique.*

Εὐ - φη - μί - α μὲν πρῶ-τα νῦν ὑ - παρ-χέ - τω.

*Jetzt wal - te hier zu - vör-derst du an - dächt'ge Ruh.*

Id., *les Guêpes*, X (chœur).

L'alternance obligée des chorées réguliers et irréguliers — en d'autres termes la position fixe de ces derniers sur les mesures paires du membre rhythmique — est une confirmation évidente de ce qu'enseignent les anciens au sujet de la percussion des tétrapodies et des hexapodies (voir plus haut, pp. 31, 38 et 39). Au point de vue du musicien moderne, les tétramètres et les trimètres choréïques sont des $6/8$, dont le frappé est toujours rempli par la forme-type (♩ ♪), laquelle peut se transformer au levé en une

[1] « L'*orthios* a un levé irrationnel et un frappé de la valeur d'une longue; exemple « ὀρ-γή (*pa-tres*). » BACCH., p. 25.

forme anormale (♩ ♪.). Notre transcription en notes modernes reproduit la durée du chorée irrationnel, telle que la décrit le texte aristoxénien, aussi explicite que possible à cet égard. Est-ce à dire que les Grecs et les Romains aient observée rigoureusement cette durée, en récitant ou en déclamant leurs vers? La chose ne paraîtra guère admissible si l'on veut bien peser les circonstances suivantes : — le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque sont les rhythmes les plus vulgaires de l'antiquité ; — dans l'exécution musicale leur mouvement était rapide, et ils ne recevaient qu'une seule percussion pour chaque couple de mesures simples, ce qui devait rendre impossible l'appréciation exacte de durées aussi complexes; — dans tous les genres de composition où la même mélodie se répétait de vers en vers ou de strophe en strophe, le chorée régulier peut occuper la place d'un irrationnel et *vice versâ.*

De ce qui précède nous conclurons en toute certitude que les deux espèces de trochées avaient une différence de durée fort légère et difficile à préciser dans la pratique. Cela nous est, au reste, expressément affirmé par un auteur ancien[1]. Selon toute apparence, le chanteur — ou le déclamateur — se contentait d'égaliser *autant que possible*, d'une part, la durée totale des diverses mesures simples, irrationnelles ou non; d'autre part, la durée relative des deux syllabes du chorée irrégulier. Or, une opération semblable fera toujours l'effet d'un ralentissement momentané, et amènera un mode d'exécution que les musiciens modernes désignent par « chanter ou jouer *a tempo rubato.* » D'après cette hypothèse, le tétramètre trochaïque et le trimètre iambique devraient se traduire dans notre écriture musicale par une mesure à deux temps, dont le premier subit la division ternaire, tandis que le second a la division binaire, en sorte que pour l'espèce trochaïque les deux notations suivantes seraient également justifiées :

2/4 ♩ ♪ ♫ | ♩ ♪ ♫ etc. ou bien 6/8 ♩ ♪ ♫. | ♩ ♪ ♫. etc.

[1] « Qu'est-ce qui est irrationnel? Ce qui a plus de durée que la brève et moins que « la longue. Comme néanmoins *on ne peut démontrer* par le raisonnement *combien il « contient en plus ou en moins*, un temps de cette espèce est dit irrationnel. » BACCH., p. 23.

Un tel rhythme satisfait à toutes les exigences de la prosodie, puisqu'il laisse aux deux syllabes du spondée leur valeur relative; de plus, il n'a rien de guindé ni de forcé. Ce qui le prouve, c'est son usage caractéristique dans une foule de mélodies charmantes et originales, importées de l'Amérique espagnole il y a une vingtaine d'années, et aujourd'hui fort répandues en Europe, où elles sont connues sous les noms de *Tango americano* ou de *Habaneras*.

*Allegretto.*

*Po-be ne-gui-to qué triste es - tá Tra-ba-ja*

*mu-cho y no ga-na ná Po-be ne-gui-to qué triste es-tá Su mis-mo a-mo le es-tá ro-bá*

Si l'on admet cette interprétation du chorée irrationnel, on sera amené à supposer qu'Aristoxène, toujours préoccupé de chercher un parallélisme exact entre les diverses parties du système musical, se sera contenté d'appliquer à l'irrationalité rhythmique le principe admis par lui pour l'explication des intervalles irrationnels; or nous avons reconnu que ce principe est absolument artificiel[1].

En résumé, l'anomalie rhythmique dont nous venons de nous occuper doit son existence à une tendance qui se retrouve dans la poésie de tous les peuples de langue romane, et qui consiste à briser le rhythme ternaire, afin de lui enlever son caractère sautillant. En effet, le 3/8 appartient avant tout à la danse[2]. Sa forme-type ($\frac{3}{8}$ ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪) a une cadence marquée, qui d'abord plaît à l'oreille, mais fatigue bientôt par sa régularité

[1] Voir T. I, p. 478.

[2] « Les trochées et les iambes simples montrent de la vivacité; ils sont chaleureux et « dansants. » ARIST. QUINT., p. 98.

et sa trivialité. Pour éviter cet excès de symétrie, nécessaire parfois pour la musique, mais réprouvé par le bon goût lorsqu'il s'agit de poésie déclamée, il suffit que le rhythme soit interrompu d'espace en espace par des mesures autrement divisées. C'est ce que les anciens ont atteint par l'insertion des trochées irrationnels; c'est ce que les versificateurs italiens, français et espagnols — dont toutes les poésies étaient primitivement iambiques ou trochaïques — obtiennent en variant dans les mètres de même longueur la position des syllabes accentuées, excepté aux endroits décisifs, la fin du vers et la césure, où la place de ces syllabes est constante. Seulement le poëte antique, toujours porté à garder une sage modération, n'étendait jamais cette licence à deux mesures consécutives. Dans tous les exemples à citer ultérieurement, nous nous contenterons d'indiquer par un astérisque les durées qu'il lui était loisible de traiter comme irrationnelles[1].

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, le chorée irrationnel est exclu des grandes compositions iambiques et trochaïques, qui, chez Eschyle, constituent le principal élément musical de la tragédie. Parmi les formes musicales du 3/8, celles qui l'admettent le plus volontiers sont les rhythmes dits *logaédiques*, caractérisés par la figure (3/8 ♩. ♬ ♩) et dont la chanson éolienne a produit les types les plus variés :

*Vers sapphique endécasyllabe.*




HORAT., *Od.*, I, 2.

L'irrationalité est étrangère à la mesure binaire simple ainsi qu'au 3/4. Mais elle se produit dans la mesure à cinq temps, apparentée au 3/8 par son caractère autant que par son origine, et employée par les tragiques à l'expression des sentiments heurtés, désordonnés. Sa place privilégiée, en toute circonstance, est le début du vers, l'*anacrouse*[2].

[1] Pour la notation métrique des syllabes irrationnelles, nous nous servirons du signe (>) introduit par J. H. H. Schmidt.

[2] Cf. J. H. H. SCHMIDT, *Griechische Metrik*, p. 231-248.

## § V.

A part la définition de ses trois parties, toute la branche de la science musicale désignée sous le nom de rhythmopée a disparu de la littérature sans laisser derrière elle le moindre vestige. Heureusement la perte cette fois n'est pas irréparable. Pour acquérir des idées nettes et précises sur la composition rhythmique des chants grecs, nous avons mieux que des classifications abstraites, mieux que deux ou trois fragments mélodiques du temps des Antonins; nous pouvons interroger directement les œuvres du plus grand siècle de la Grèce : les *schêmas* rhythmiques des poésies de Pindare, d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. L'interprétation de ces monuments, tout en présentant encore quelques lacunes, est assez avancée pour suppléer largement à l'absence de documents théoriques.

De même que la théorie du rhythme, la rhythmopée antique n'avait pas à s'occuper d'étendues plus grandes que les membres ou mesures composées. Au point de vue du rhythme un membre isolé doit former un tout complet. Mais au point de vue mélodique il n'en est pas de même; rarement trois ou quatre mesures simples renferment un sens musical fini. En général deux membres unis par la succession mélodique — l'*antécédent* et le *conséquent*[1] — sont nécessaires pour former les périodes les plus simples : selon l'axiome des musiciens français, « *le rhythme a besoin d'un compagnon.* » A cet égard les petites mélodies de l'Anonyme n'ont rien qui les distingue de nos airs de danse.

Il semblerait dès lors que la période dût être considérée comme l'unité rhythmique supérieure, de préférence au membre. En effet, le rhythme est l'ordonnance du temps au moyen des différentes parties de la matière rhythmique; or la période a manifestement sa place parmi ces parties, puisqu'elle se décompose en membres, de même que le membre se décompose en

[1] Aristote (*Métaph.*, XIV, 6), en parlant des deux membres de l'hexamètre, emploie dans une acception analogue les termes τὸ δεξιόν, τὸ ἀριστερόν.

mesures simples, et la mesure simple en temps premiers. De plus, il y a entre le membre et la période une analogie spéciale à signaler : en règle générale un *kolon* est constitué par la réunion de plusieurs mesures, par exception il ne contient qu'une mesure unique; pareillement une *période* se résout en plusieurs membres, mais parfois elle n'en renferme qu'un seul (lorsque c'est une pentapodie ou une hexapodie). Si néanmoins la période n'est pas comptée parmi les unités rhythmiques, c'est que, selon les anciens, elle reste en dehors des conditions essentielles du rhythme. Par la force de cohésion dont est doué un *ictus*, trois, quatre, cinq ou six temps premiers se réunissent pour former une mesure simple; de même deux, trois, quatre, cinq ou six mesures simples, en se rangeant sous un *ictus* principal, forment un membre, une mesure composée. Mais l'analogie cesse dès qu'il s'agit d'agglomérations plus considérables. Déjà moins sensible dans le membre que dans la mesure simple, dans les grandes mesures que dans les petites, l'*ictus* rhythmique n'a pas une énergie suffisante pour s'assujettir une période entière; sa prédominance s'évanouit totalement au delà de 25 unités. L'étendue de la période n'étant plus régie par des principes purement rhythmiques, mais par des considérations esthétiques d'un autre ordre, peut embrasser des membres en nombre indéterminé, dont les *ictus* principaux, d'une égale intensité, sont indépendants les uns des autres. Soustraite à la loi physiologique de l'*arsis* et de la *thésis*, de l'expansion et de la compression, de la *diastole* et de la *systole*, la période appartient à une catégorie supérieure qui relève du domaine général des arts musiques. A l'époque anté-aristoxénienne, néanmoins, alors que l'enseignement de la métrique se confondait encore avec celui du rhythme, cette distinction théorique ne paraît pas avoir été clairement reconnue; *période* (*περίοδος*) est un vieux terme de rhythmique, synonyme de *mètron*[1].

Ce qui concerne la construction des périodes sera l'objet de l'un des paragraphes suivants; quant à l'analyse détaillée des formes de la rhythmopée grecque, elle trouvera sa place naturelle dans le chapitre consacré à la métrique. Il ne nous reste donc

[1] WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 668 et suiv.

plus ici qu'à donner un aperçu des diverses parties de la doctrine, en y joignant l'*agogé* (le mouvement ou *tempo*) et les *métaboles* ou transitions rhythmiques. Les textes relatifs à ces deux points sont également en petit nombre et très-mutilés; nous essayerons d'en débrouiller le sens à l'aide des renseignements que nous fournit l'art pratique.

La rhythmopée est définie par Aristide : « la faculté de réaliser « le rhythme.... Elle a les mêmes subdivisions que la mélopée, « à savoir : le *choix* (λῆψις), par lequel nous savons quelle espèce « de rhythme doit être mise en œuvre; l'*application* (χρῆσις), par « laquelle nous faisons correspondre les *levés* aux *frappés*, [en « employant] d'une manière convenable [les diverses durées rhyth- « miques]; le *mélange* (μίξις), qui nous apprend à entrelacer les « rhythmes comme il convient[1]. »

Choix de la rhythmopée.

Le premier objet sur lequel devait se fixer le choix du compositeur antique, dans la conception du plan rhythmique de son œuvre, était le genre de mesure; de là dépendait en grande partie l'*éthos*, l'impression morale résultant de la composition. De même que la mélopée, la rhythmopée reconnaissait trois tropes, trois manières. Le *diastaltique* ou excitant, le style de l'ancienne tragédie attique, est représenté principalement par les sublimes créations d'Eschyle : il a pour objet d'éveiller dans l'âme du spectateur des sentiments de terreur et de pitié exempts de toute tendance maladive. Le trope *systaltique*, amollissant ou énervant, est propre aux monodies nomiques et scéniques, aux compositions chorales d'un caractère populaire : hyporchèmes, déplorations, chants d'hyménée, chants de la comédie et du drame satyrique. C'est à proprement parler le style passionné et dramatique tel que l'entendent les modernes; il se personnifie en Euripide. Le trope *hésychastique* ou calmant a sa plus haute expression dans les épinicies de Pindare; il est réservé à la lyrique chorale accompagnée de danse et aux hymnes sacrés. Or chacun des styles variait quant à l'usage des mesures. Un passage d'Aristide, puisé à une bonne source[2], expose ainsi les principes généraux par

[1] ARIST. QUINT., p. 42-43.
[2] Page 97 et suiv.

*Éthos des mesures.*

lesquels se déterminait cet usage : « Les rhythmes qui se coor« donnent selon le rapport égal sont les plus agréables, à cause de « leur régularité; par la cause contraire, les rhythmes du genre « hémiole sont les plus agités; ceux du genre ternaire tiennent le « milieu : ils participent à l'anomalie [des mesures quinaires] par « l'inégalité [de leurs parties], à l'égalité [des binaires] par leur « simplicité, jointe à la netteté de la proportion[1]. » Ce jugement esthétique est confirmé par tous les monuments de la poésie musicale des Grecs. En effet, la mesure binaire, tranquille, sévère, majestueuse, a développé ses formes les plus parfaites dans les compositions du style hésychastique. La mesure quinaire, par son inégalité et son manque d'équilibre, se prête à exprimer des sentiments extrêmes, mais toujours fougueux et impétueux : soit qu'il s'agisse de dépeindre le débordement de la joie populaire ou une exaltation religieuse voisine du délire, soit qu'elle ait à rendre les sombres accents du désespoir; le trope diastaltique est son vrai domaine, mais elle apparaît aussi dans le systaltique et même dans certaines variétés de la lyrique chorale. Quant au 3/8, la seule mesure ternaire à laquelle notre texte fasse allusion[2], il

[1] Aristote, dans sa *Politique* (VIII, 5), s'exprime ainsi à ce sujet : « Il en est de même « pour les rhythmes [que pour les harmonies]; les uns [les binaires] ont un caractère « plus tranquille; les autres [les impairs] ont un caractère plus mouvementé; et parmi « ces derniers, les uns produisent des mouvements plus vulgaires, les autres des « mouvements plus nobles. »

[2] La mesure de 3/4, selon la classification adoptée par Aristide (voir plus haut, p. 36), appartient à la catégorie des composées. Pour saisir nettement ce que dit le même écrivain relativement à l'*éthos* des mesures de cette catégorie (p. 98-99 Meib.), il faut se rapporter à la classification dont il s'agit. « Quant aux *rhythmes composés* (σύνθετοι), ils « sont plus pathétiques, parce que la plupart des mesures qui les constituent procè« dent de l'inégalité » (ceci est notamment le cas pour les classes *b* et *c*) et indiquent « beaucoup d'agitation. En effet, la même mesure ne garde pas constamment une « disposition identique[a]; mais tantôt elle débute par une longue et se termine « par une brève, tantôt elle procède à l'inverse; parfois c'est le frappé, parfois le « levé qui termine la période. [Toutefois] l'agitation résulte surtout de la juxtaposition « de plusieurs rhythmes distincts, car l'anomalie y est plus considérable. Aussi les « rhythmes composés qui produisent des mouvements corporels très-variés, commu« niquent à l'âme un trouble profond. Ceux qui suivent un même genre de mesure « [rhythmes composés des classes *a* et *b*], émeuvent moins; ceux qui passent d'un genre « à l'autre (classe *c*) tiraillent l'âme, par chacune de leurs différences, en divers sens, la

[a] τὸν ἀεὶ ῥυθμόν au lieu de τὸν ἄῤῥυθμον des Mss. — Westphal (*Metrik*, I, p. 42 de l'appendice) propose de lire ἀριθμὸν.

garde un juste milieu entre la gravité dactylique et l'impétuosité péonique, et se rapproche de l'une ou de l'autre famille, selon que ses membres ont un nombre de mesures pair ou impair; aussi est-il admis indifféremment dans les trois styles. Le 3/4 a, chez les anciens, un *êthos* tout différent et plutôt apparenté à celui de la mesure quinaire; exprimant tantôt une violente agitation, tantôt un abattement extrême, le rhythme ionique ne convient qu'au trope systaltique et au mode phrygien : transports bachiques, langueur amoureuse, tels sont les états de l'âme qu'il est particulièrement appelé à rendre.

Mais le choix du genre de mesure est loin de suffire à lui seul pour déterminer l'*êthos* de la rhythmopée; le caractère de chacun des trois genres se nuance en diverses manières par une foule de circonstances accessoires, et avant tout par la prédominance des formes thétiques ou anacrousiques. Laissons encore parler notre texte : « Parmi les rhythmes, les plus tranquilles sont ceux qui « en commençant par le frappé calment d'avance l'esprit; ceux « qui donnent à la mélodie comme point de départ un temps levé « expriment plus d'agitation. » Les faits sont encore ici d'accord avec la théorie. De toutes les formes rhythmiques de l'antiquité, le dactyle est la plus grave et la plus solennelle : Aristote lui assigne un rang analogue à celui que le mode dorien occupe parmi les harmonies[1]; l'anapeste ne dément pas ce caractère sérieux et viril, mais il y joint une expression plus active, indispensable à un rhythme de marche. Une nuance semblable existe entre les deux formes du 3/8, bien qu'elles aient la danse pour origine commune; le trochée est plus placide et plus gracieux que l'iambe, dont l'allure a toujours quelque chose d'agressif. Il est facile de constater, en effet, que la brève initiale de l'iambe, étroitement liée à la longue suivante qu'elle sert à préparer, a une intensité plus grande que la brève finale du trochée : toute la

« contraignant à suivre la variété et à s'y conformer. C'est pourquoi les mouvements « artériels qui gardent la même espèce de mesure, et diffèrent peu quant à la grandeur « des temps, ne sont pas en réalité dangereux, même en étant agités; mais ceux dont « les temps changent considérablement de durée, voire même de genre de mesure, sont « redoutables et pernicieux. »

[1] *Rhét.*, III, 8.

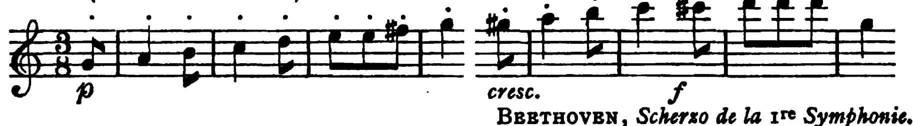
force de celle-ci étant absorbée par la longue précédente dont elle dépend. Pour se convaincre de la réalité du fait, il suffit de chanter ou de déclamer en mesure deux phrases, l'une composée de mots purement iambiques (par exemple : $\frac{3}{8}$ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ — es - poir charmant, bon - heur di - vin), l'autre ne renfermant que des trochées ($\frac{3}{8}$ ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ — bon-ne, dou-ce, ten-dre mè-re); dans le premier cas, non-seulement chaque groupe de deux syllabes suivra une progression croissante, mais la brève elle-même aura un accent assez marqué, tandis que dans le second cas sa force sera nulle. L'éminent philologue J. H. H. Schmidt a donné avec justesse aux formes thétiques (dactyles, trochées, ioniques majeurs) le nom de *mesures tombantes*, parce qu'elles commencent par l'intensité la plus grande et vont en diminuant graduellement d'énergie; aux mesures anacrousiques (anapestes, iambes, ioniques mineurs), qui procèdent à l'inverse, il donne l'épithète d'*ascendantes*. La musique moderne nous montre, en effet, par des exemples très-caractéristiques, que le rhythme trochaïque s'unit volontiers à des successions procédant de l'aigu au grave, tandis que les iambes affectionnent les progressions ascendantes.

*Trochées* (mesure tombante).




ROSSINI, *Tarentelle*.

*Iambes* (mesure ascendante).




BEETHOVEN, *Scherzo de la 1re Symphonie*.

Le contraste des deux formes se fait remarquer d'autant mieux que les rapports et les combinaisons de la mesure sont moins complexes; aussi est-il particulièrement sensible dans les rhythmes simples et primitifs (dactyle, anapeste, trochée, iambe), qui sont communs au chant et à la récitation. Mais la présence ou l'absence de l'anacrouse exerce peu d'influence sur le caractère des rhythmes plus compliqués, réservés à la musique.

Application de la rhythmopée. La deuxième partie de la composition rhythmique est l'application (χρῆσις), identique avec ce que Bacchius appelle la *thésis*

(ou disposition) de la rhythmopée[1]; elle enseigne l'usage convenable des diverses espèces de durées dans l'œuvre musicale. Pour se rendre un compte exact de la manière dont les anciens ont conçu cet acte, il est indispensable de saisir la distinction qu'ils établissent entre les *temps* (ou durées) *de la mesure* et *les temps de la rhythmopée;* elle se rattache à un principe général de la philosophie musicale d'Aristoxène, formulé ainsi dans les *Éléments harmoniques :* « Chacune des parties de la musique — de même que « la musique envisagée dans son ensemble — renferme un *élément* « *stable* et un *élément mobile*[2]. » Dans le domaine de l'harmonique, l'application de ce principe produit la doctrine des modes, des tons et des genres; en rhythmique l'élément stable est la mesure; l'élément incessamment variable, ce sont les durées effectives dont l'artiste compose sa mélodie. « Tandis que la rhythmopée « donne lieu à des changements nombreux et de tout genre, les « mesures par lesquelles nous reconnaissons les rhythmes sont « simples et toujours les mêmes[3]. » Le développement de ce point de la doctrine aristoxénienne nous est transmis par Psellus dans les termes suivants : « Parmi les durées [employées par le com- « positeur], les unes sont inhérentes à la mesure, les autres « appartiennent exclusivement à la composition rhythmique. Un « *temps propre à la mesure* (χρόνος ποδικός) est celui qui remplit « juste l'espace d'une percussion ou la mesure entière [dans « laquelle il est considéré]; un *temps de la rhythmopée* (χρόνος « ῥυθμοποιίας ἴδιος) est celui qui dépasse lesdites divisions soit en « grandeur, soit en petitesse[4]. » Les temps de la mesure sont des jalons séparés par des distances égales ou symétriques,

[1] Page 21.

[2] *Stoicheia harm.*, p. 33 (Meib.). — Voir plus haut, T. I, p. 294.

[3] *Stoicheia harm.*, p. 34 (Meib.).

[4] WESTPHAL, *Metrik*, I, suppl., p. 19, § 8. — « On ne doit pas mésentendre ce qui « vient d'être dit [à propos du nombre de percussions admis dans la mesure], ni croire « que la mesure ne se fractionne pas en plus de quatre nombres. Souvent il arrive que « les mesures sont fractionnées jusqu'au double et même jusqu'au multiple de ce « nombre. Mais ce n'est pas *la mesure comme telle* (καθ' αὑτὸν ὁ πούς) qui se fractionne en « plus de parties; elle est divisée ainsi par la rhythmopée. Il importe donc de distinguer « nettement, d'une part, les percussions qui caractérisent la mesure, d'autre part, les « divisions engendrées par la rhythmopée. » ARISTOX., *Rhythm.* (Feussn., ch. 5).

à l'aide desquels le sentiment musical se dirige avec sûreté au milieu de la confusion apparente des durées de la rhythmopée. Celles-ci sont arbitraires de leur nature et ne subissent d'autres limitations que celles que leur impose le goût.

Sans atteindre la richesse que fait paraître à cet égard l'art moderne, les combinaisons de la rhythmopée antique employées à l'intérieur du membre étaient assez variées. Voici, selon l'ordre de leur fréquence et accompagnées de leur notation métrique, celles dont les travaux de Westphal et de Schmidt ont démontré l'existence pour la poésie chantée[1]. La musique instrumentale comportait une variété plus grande, à en juger par les nombreux termes techniques qui chez les écrivains musicaux de l'antiquité servent à désigner les diverses espèces de traits[2] :




Quelques-unes de ces formes donnent à la mélodie une physionomie si tranchée, qu'elles servent de type à des catégories entières de compositions, et sont désignées par des termes spéciaux. La figure *d* (ou *dd*) de la mesure de 3/8 (♩.♬♩) s'appelle

[1] Les deux savants allemands interprètent quelques-unes de ces combinaisons d'une manière un peu différente. Nous désignons respectivement par W et par S les transcriptions qui n'ont pour elles que l'autorité de l'un d'eux.

[2] Cf. Ptol., l. II, ch. 12 et Pollux, l. IV, ch. 8-10.

*dactyle cyclique;* elle sert à distinguer les rhythmes *logaédiques* d'avec les chorées purs. Tout au contraire la figure *e* (♩ ♬) ne se mêle, selon Schmidt, qu'à ces derniers; de là sa dénomination de *dactyle choréïque.* La figure *b* du 2/4 (♩ ♩) a reçu le nom de *spondée* (de σπονδαί, libations), à cause de son usage caractéristique dans les mélodies du culte. Combinée avec la figure *d* (ou *dd*) de la même mesure, elle forme le thème fondamental des rhythmes *dactylo-épitrites* ou *doriques* (𝄽 ♩. ♪ | ♩ ♩).

La manière dont se succèdent les durées exerce une action prépondérante sur la force relative des divers accents. Les longues aiment à s'appuyer sur les temps forts, les brèves conviennent aux temps faibles; lorsque cet ordre normal est interverti, le levé prend une intensité exceptionnelle[1]. Ceci arrive dans la figure *f* du 2/4 (♫ ♩), que l'on rencontre parmi les anapestes, rhythme de marche dont le levé a un accent très-marqué; la même particularité se remarque dans la figure *b* du 3/4 (♩ ♫ ♩) appelée *choriambe*[2]; la tragédie s'est emparée de cette forme pour les situations les plus violentes.

La *syncope,* telle qu'on l'entend dans la musique moderne, résulte d'une opposition directe entre les *temps de la rhythmopée* et les *temps de la mesure;* elle consiste à faire coïncider l'attaque des sons longs et accentués avec les parties de la mesure dépourvues de tout *ictus.* Sans être habituelle à la musique gréco-romaine, la syncope ne lui était pas tout à fait étrangère; il en existe un exemple certain dans la figure *f* du 3/8 (♪ ♩), dite *iambe retourné*, groupe qui apparaît surtout à la première mesure des vers

[1] M. J. H. H. Schmidt part de ce phénomène pour attribuer trois degrés d'intensité aux groupes rhythmiques qui dépassent quatre unités; il appelle mesures graduées les *ioniques* (⁝– ⁚– ⏑ ⏑) et le *bacchius* (⁝– ⁚– ⏑), mesures antithétiques le *péon* (⁝– ⏑ ⁚–) et le *choriambe* (⁝– ⏑ ⏑ ⁚–). Mais il est évident que ces distinctions, parfaitement justifiées quand il s'agit de caractériser l'*éthos* des diverses formes métriques, sont du domaine de la rhythmopée, et ne touchent pas à la constitution des mesures. L'assertion si précise d'Aristoxène (*Rhythm.*, ch. 5) ne laisse aucun doute à ce sujet : « *Les percussions* « *de chaque mesure restent les mêmes quant au nombre et quant à la durée;* les divisions « provenant de la rhythmopée comportent, au contraire, une très-grande variété. »

[2] La combinaison métrique – ⏑⏑ – peut se décomposer en un *chorée* (– ⏑) et un *iambe* (⏑ –); de là le terme forgé par les grammairiens alexandrins. Antérieurement toutes les formes du 3/4 avaient la dénomination commune de *baccheios* (bachique), qui passa plus tard à l'une des variétés de la mesure quinaire.

*logaëdiques*[1]. On doit aussi expliquer par la syncope une variété très-caractéristique du rhythme quinaire (figure *g* du 5/8), ordinairement précédée d'une anacrouse : c'est le *bacchius*, dont le *schêma* métrique (⏑ | – – ⏑ | – – etc.) ne peut guère s'interpréter que de la manière suivante[2] :

th. a. th. a. th. a. th. a.

Deux mesures composées issues du 2/4, à savoir le 2/2 et le 3/2, sont en certaines circonstances remplies exclusivement par des longues de quatre unités, de manière que chaque temps de la rhythmopée équivaut à une mesure simple; de là trois rhythmes d'un caractère essentiellement religieux : le *spondée majeur* (₵ 𝅗𝅥 𝅗𝅥), l'*orthios* (3/2 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥) et le *trochée sémantique* (3/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥). En aucun cas une mesure composée ne contient des durées dépassant l'étendue de la mesure simple dont elle est issue.

Silences. Les silences sont des éléments de la composition rhythmique, au même titre que les sons dont ils prennent la place. Dans la musique vocale des Hellènes, comme dans nos chants d'origine populaire, ils étaient bannis de l'intérieur du vers; en revanche la dernière mesure du membre, sauf le frappé, est généralement remplie soit par des silences, soit par la prolongation du son unique, et prend conséquemment une forme stéréotype :

La musique instrumentale usait des silences avec une plus grande liberté; elle s'en servait à tous les endroits du membre, même au temps fort[3].

[1] On le rencontre jusqu'à quatre fois dans la petite mélodie syntono-lydienne de l'Anonyme, conçue en rhythme choréïque. Voir T. I, p. 418.

[2] A ne considérer que le *schêma* métrique du *bacchius*, on serait tenté de partager les cinq unités en 2 + 3 (ce qui s'accorde avec la théorie de J. H. H. Schmidt); mais cette division violerait une des lois fondamentales du rhythme, laquelle ne permet pas que le levé ait plus de poids que le frappé; de plus elle est contraire à la doctrine d'Aristoxène. Celle-ci dit expressément que les percussions de chaque espèce de mesure restent les mêmes, quant au nombre et *quant à la durée*.

[3] Voir l'exemple de l'Anonyme, T. I, p. 418. — « Les rhythmes dont les périodes « ne renferment que des mesures *intégrales* (c'est-à-dire remplies entièrement par des

Lorsque, dans une œuvre musicale, le compositeur utilise à la fois deux ou trois matières rhythmiques, — poésie et musique, — musique et danse, — poésie, musique et danse — toutes, en vertu de la grande loi esthétique de l'unité, doivent se plier simultanément au joug d'un rhythme unique, et correspondre entre elles quant aux divisions fondamentales de la mesure. Mais afin de satisfaire à une autre condition esthétique non moins essentielle, la variété, il faut que chacune d'elles garde une certaine indépendance dans la répartition des temps de la rhythmopée; en certains moments, une durée quelconque, occupée par une seule intonation, se prolongera sur plusieurs syllabes ou sur plusieurs mouvements du corps; en d'autres moments, une syllabe portera plusieurs sons. Aristoxène établit à cet égard une foule de distinctions très-ingénieuses, mais qui, n'étant éclaircies ni par des exemples, ni par des développements suffisants, n'offrent qu'un médiocre intérêt[1]. Seuls les trois hymnes du II[e] siècle jettent

« sons), seront les plus distingués. Étant coupés de silences brefs, les rhythmes ont « de la naïveté et peu de grandeur; ceux qui contiennent des silences longs sont plus « majestueux. » ARIST. QUINT., p. 97.

[1] « Un temps quelconque est dit aussi *incomposé* [ou *composé*], par rapport à la « manière dont la rhythmopée en fait usage.... Nous appellerons incomposée (dans cette « acception particulière) une durée quelconque qui sera occupée par une syllabe unique, « par la même intonation ou par un seul mouvement du corps; mais si une pareille « durée est remplie par des sons dissemblables, par plusieurs syllabes ou par plusieurs « mouvements orchestiques, elle sera dite composée. La théorie harmonique offre un « analogue à ce qui vient d'être dit; en effet, le même intervalle (à savoir le demi-ton) « sera employé par le genre enharmonique à l'état de composé, par le chromatique il « sera rendu incomposé; un autre (l'intervalle de ton) sera incomposé en diatonique et « composé en chromatique; souvent un même genre renfermera le même intervalle à « l'état d'incomposé et à l'état de composé (tel sera en chromatique l'intervalle de ton); « toutefois [ce double emploi ne se produira] pas au même endroit de l'échelle. Mais « l'exemple [que nous venons de citer] diffère du point proposé en ceci : que le *temps* « [dont il est question] ne devient incomposé ou composé que par la rhythmopée « (c'est-à-dire par un acte émanant de la volonté du compositeur), tandis que l'*intervalle* « l'est [déjà] par la succession des genres et [par la structure] de l'échelle.... Maintenant, « si l'on envisage la matière en détail, on appellera simplement *incomposée* une durée « [quelconque] qui n'est partagée par *aucune* des matières rhythmiques (son, parole et « mouvement corporel), et pareillement *composée* celle qui est partagée par *toutes* les « matières rhythmiques; *à la fois composée et incomposée*, une durée qui est divisée par « *certaines* matières rhythmiques et laissée à l'état d'indivision par d'autres. D'après « cela une durée *simplement incomposée* ne sera remplie ni par plusieurs syllabes, ni par « des sons divers, ni par plusieurs *temps* de la danse; par contre, une durée *simplement*

quelque lumière sur ce point obscur de la rhythmopée; ils nous montrent qu'en effet les mélodies gréco-romaines ne procédaient pas invariablement *note contre parole*, mais qu'elles admettaient, dans une mesure très-restreinte, des groupes de sons sur une seule syllabe, des vocalises[1]. En dehors de ces monuments, les formes rhythmiques des chants grecs ne nous sont connues que par rapport aux durées des syllabes de la diction. L'analyse de ces formes, qui constitue le paragraphe le plus important pour la connaissance de l'art pratique des Hellènes, occupera tout le chapitre suivant. — Avant de passer à la troisième partie de la rhythmopée, nous nous bornerons à réunir ici le peu que nous savons au sujet de l'*agogé* (*ἀγωγή*).

L'*agogé* ou mouvement.

Comme son équivalent français *allure*, ce terme possède en musique plus d'une signification[2]. En rhythmique, il désigne spécialement ce que nous appelons le *mouvement*, le *tempo*. « L'*agogé* « rhythmique, » dit Aristide, « est la célérité ou la lenteur des « temps; de telle façon que, tout en conservant les rapports entre « les *frappés* et les *levés*, nous produisons différemment la durée « des diverses valeurs de notes[3]. »

Si l'on excepte quelques rhythmes affectés aux chants liturgiques, ainsi que la plupart des chœurs dactyliques, dont la poésie exprime des idées très-graves, le mouvement habituel des

« *composée* sera occupée dans chacune des matières par plus d'une partie de la matière; « enfin une durée *mixte* portera, par exemple, un seul son, mais plusieurs syllabes, ou « bien une syllabe unique, mais plusieurs sons. » ARISTOX., *Rhythm.* (Feussn., chap. 4).

[1] Les passages suivants caractérisent les différences existant entre les mélodies syllabiques et celles qui renferment des mélismes : « Certains temps [de la rhythmopée], « appelés *concis* (*στρογγύλοι*), se précipitent plus que de besoin; d'autres, dits *surabon-* « *dants* (*περίπλεῳ*), produisent plus de lenteur qu'il ne convient (lisez *πλέον ἢ δεῖ* au « lieu de *πλέον ἤδη*), par l'usage de *sons composés* (groupes de notes sur une même « syllabe). » ARIST. QUINT., p. 33-34. — « *Quorum temporum alia* strongyla, *hoc est rotunda,* « *perhibentur : alia* peripleo. *Et* rotunda *sunt quae proclivius et facilius*, *quam gradus* « *quidam atque ordo legitimus expetit, praecipitantur :* peripleo *verò, quae amplius quam decet* « *moras compositae modulationis innectunt, seque ipsa tardiore pronunciatione suspendunt.* » MART. CAP., p. 191 (Meib.). — Aristide décrit ainsi (p. 100) l'*éthos* de ces deux classes de rhythmes : « Les rhythmes *concis* et rapides sont véhéments, pressants et poussent « à l'action; les *surabondants* sont plats et insipides; ceux qui tiennent le milieu parti- « cipent des deux et observent une juste proportion. »

[2] Cf. WESTPH., *Syst. der ant. Rhythm.*, p. 122-123.

[3] Page 42.

compositions grecques devait être assez animé, à en juger par le petit nombre de percussions affectées aux membres les plus étendus et par la longueur des périodes grammaticales chez Pindare et chez Eschyle. La mesure à 3/4 en particulier, qui exprime toujours l'agitation amoureuse, bachique ou religieuse, exigeait une exécution très-rapide. En général les compositions chorales se chantaient plus lentement que les monodies[1].

Le degré de vitesse du mouvement influe naturellement sur le caractère du morceau : « Les rhythmes pris dans un mouvement « vif auront de la chaleur et de l'entrain; exécutés avec lenteur, « ils seront relâchés et calmes[2]. » Platon nous apprend que le musicien-philosophe Damon, en enseignant les formes rhythmiques à ses disciples, « trouvait à blâmer ou à louer dans cer- « taines d'entre elles non moins les mouvements de la mesure « (τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδός) que les rhythmes eux-mêmes[3]. »

Mélange de la rhythmopée.

La troisième et dernière partie de la rhythmopée s'occupait du mélange (μίξις) des divers éléments du rhythme : temps, mesures, membres, etc. Ce mélange ne pouvant guère être que le passage d'une forme rhythmique à une autre[4], il devient assez malaisé d'expliquer pourquoi la métabole formait dans la théorie aristoxénienne un paragraphe à part. Quoi qu'il en soit, c'est ici le lieu de nous occuper de ce genre de transitions. Tant que les écrits métriques des grammairiens de l'époque romaine formaient la

[1] « Pourquoi les chanteurs observent-ils plus facilement la mesure étant nombreux « que ne l'étant pas? Est-ce parce qu'ils regardent plus attentivement une seule et même « personne, c'est-à-dire l'*hégémon* (le chef), et qu'ils sont dirigés avec plus de lenteur, « en sorte qu'il leur est plus facile d'arriver au même but? Car c'est généralement la « vitesse qui occasionne la faute. L'ensemble des exécutants s'attache au chef, et « personne ne voudrait, en se singularisant, briller au-dessus de la masse; tandis que, « étant peu nombreux, les chanteurs tâchent de s'éclipser mutuellement, ce qui fait « qu'ils luttent les uns contre les autres, au lieu de s'attacher aux [indications du] chef. » ARISTOTE, *Probl.*, XIX, 45 (trad. d'A. W.). Cf. 22.

[2] ARIST. QUINT., p. 99-100.

[3] *Republ.*, III, p. 400, ch. II.

[4] A moins d'admettre chez les anciens une polyrhythmie pareille à celle dont font usage les Arabes d'Afrique (voir p. 42, note 2), hypothèse à rejeter sûrement pour l'époque classique (en dehors des rhythmes *sémantiques*), mais acceptable, jusqu'à un certain point, pour la période alexandrine et romaine. En effet, les mètres les plus en vogue à cette époque, les *Ioniques brisés* et les *Sotadées*, offrent précisément le mélange des deux mesures (3/4 et 6/8) qui se prêtent le mieux à l'emploi simultané.

source unique de nos connaissances en tout ce qui concerne le rhythme antique, il était difficile de voir dans les restes les plus distingués de la littérature mélique autre chose que des textes ayant servi à une musique bizarre, étrangère à toute mesure régulière et plus destituée d'eurhythmie que les chants des peuplades sauvages. Une intelligence suffisante de la rhythmique d'Aristoxène a montré que les Grecs, cette noble race si éprise d'ordre et d'harmonie, ne se sont pas mis en dehors des lois de la nature, ce que d'ailleurs les philologues auraient pu soupçonner *à priori*. Le rhythme ne saurait pas plus consister en un mélange confus et arbitraire de mesures de tout genre, qu'une mélodie ne consiste en un mélange d'intervalles, de tons et de modes hétérogènes. Aussi est-il permis de dire en thèse générale que le changement de mesure se produit rarement dans l'art antique : ni les mètres employés en série continue ni la chorale lyrique n'en font usage. Des transitions fréquentes d'une mesure à une autre n'ont lieu que dans la musique dramatique, où les sentiments les plus opposés se heurtent à tout moment.

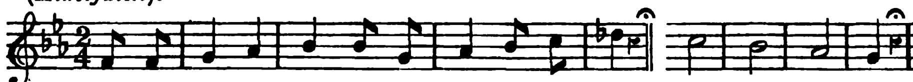
**Métabole rhythmique.** Mais la métabole rhythmique n'est pas seulement le passage d'un genre de mesure à un autre; le même nom s'applique aussi à des changements moins radicaux, ayant pour objet soit la disposition, soit la forme intérieure de la mesure. De pareilles métaboles étaient très-communes et les Hellènes en ont tiré des effets dont nous ressentons encore la puissance, bien que de la mélodie il ne reste plus aujourd'hui que le squelette rhythmique. Relativement au classement des diverses espèces de transitions, il ne nous est pas parvenu une seule ligne dans les fragments authentiques d'Aristoxène; mais Bacchius et Aristide y consacrent chacun un court paragraphe, emprunté visiblement à une source commune[1]. En condensant les résultats qui se dégagent de la

[1] Le texte de Bacchius (p. 13-14), le plus étendu, réunit dans un même paragraphe les métaboles harmoniques et celles qui se rapportent au rhythme. — « Combien existe-t-il « de métaboles ? — Sept. — Lesquelles ? — Les suivantes : (1°) métabole de système « (=mode); (2°) métabole de genre; (3°) métabole de trope (=échelle de transposition); « (4°) métabole de l'*éthos;* (5°) du *rhythme* (c'est-à-dire de la *mesure*, ce terme étant « pris dans l'acception antique); (6°) du *mouvement rhythmique;* (7°) de la *disposition de* « *la rhythmopée.* — Quand a lieu la métabole *de système?* — Lorsque de l'échelle [modale] « établie, la mélodie passe à une autre, en changeant de *mèse* [thétique]. — Et la

comparaison des deux textes, malheureusement très-délabrés, et en énumérant les transitions dans l'ordre de leur complication croissante, voici les distinctions que l'on est amené à admettre :

La *métabole dans la disposition* (*θέσις*) *de la rhythmopée* était un changement soudain et caractéristique des valeurs de notes, la mesure restant la même. Bien que, sous le rapport des combinaisons de la rhythmopée, la musique grecque ne pût rivaliser de richesse avec la nôtre, elle ne manquait pas de ressources pour amener des transitions frappantes en ce genre. Sans changer de mesure, le poëte-musicien pouvait passer des chorées purs aux logaèdes, faire alterner des bacchius avec des péons, des choriambes avec des rhythmes ioniques, ou transformer tout à coup des dactyles et des anapestes en longues doubles, comme dans l'exemple suivant :

(*Mixolydisti*).



Ἔκ - λυ - ον φω - νάν, ἔκ - λυ - ον δὲ βο - ὰν τᾶς δυ - στά - νου
*Ich vernahm die Stimm', ich vernahm das Ge - schrei.... Un - glük - sel' - ge!*

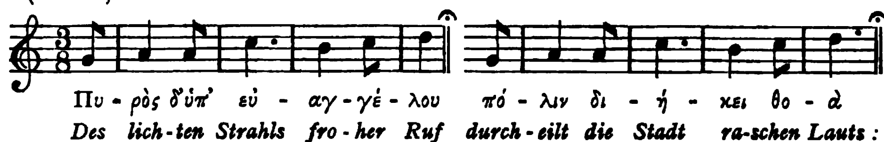
EURIPIDE, *Médée*, I (entrée du chœur).

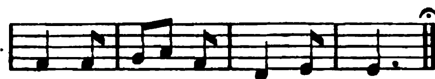
« métabole *de genre?* — Lorsqu'on passe d'un genre à un autre : [par exemple] de « l'enharmonique au chromatique ou à quelque chose de semblable. — Et la métabole « *de trope?* — Lorsque l'on passe du [ton] lydien au phrygien ou à l'un des autres [tons]. « — Et la métabole *de l'éthos?* — Lorsque l'on passe du [style] simple au grandiose, ou du « [style] tranquille et calme au mouvementé. — Et la métabole *de rhythme?* — Lorsque « nous passons du chorée à l'iambe ou à l'un des autres [rhythmes]. — Et la métabole « *du mouvement rhythmique?* — Lorsque le rhythme qui allait du levé au frappé prend « l'ordre inverse. — Et la métabole *selon la disposition de la rhythmopée?* — Lorsque « [par exemple] le rhythme entier, qui procédait par percussions [monopodiques], se « convertit en dipodies. » Les deux dernières réponses sont fautives : la première se rapporte à la métabole *selon l'antithèse;* la dernière au passage d'un membre binaire (dipodie ou tétrapodie) à un membre impair (tripodie, pentapodie). L'énumération des métaboles donnée par Aristide (p. 42, Meib.) se rattache à la théorie analysée plus haut (p. 36, note 1) : « La métabole rhythmique est le changement des mesures ou du mouve« ment. Les métaboles se font de *huit* manières : (1°) par le [changement du] *tempo;* « (2°) par le [changement du] rapport rhythmique, et nommément quand on passe *d'une* « [*mesure simple*] *à une* [*autre mesure simple*]; — ou bien (3°) *d'une* [*mesure simple*] *à* « *plusieurs*, [c'est-à-dire *à un rhythme composé*]; — ou bien (4°) *d'un* [*rhythme*] *incomposé* « *à un* [*rhythme*] *mixte;* — ou bien (5°) *d'un* [*rhythme*] *mixte à un autre* [*rhythme*] *mixte;* « — ou (6°) *du* [*rhythme*] *crétique*, [c'est-à-dire *du ditrochée régulier*] *à l'irrationnel;* — « ou (7°) *d'un* [*rhythme*] *irrationnel à un* [*autre rhythme*] *irrationnel;* — ou (8°) *quand des* « *mesures différant par antithèse s'entremêlent.* »

La *métabole de rhythme* proprement dite, c'est-à-dire le changement dans la disposition des durées constitutives de la mesure, comporte quatre variétés, dont la dernière seule constitue un changement de mesure au point de vue moderne.

1° Passage d'une mesure thétique à la mesure anacrousique correspondante, ou *vice versâ*[1]. Très-fréquent dans toutes les formes rhythmiques destinées au chant, ce changement, quelque léger qu'il paraisse, ne laisse pas d'être parfois assez sensible, même à une oreille moderne[2]. La période suivante se compose de deux tétrapodies iambiques auxquelles un membre trochaïque de même étendue sert de conclusion :

(*Doristi*).





βά - ξις· εἰ δ' ἐ - τή - τυ - μος,
*ob er Wahrheit mel-det auch,* ESCHYLE, *Agamemnon*, II (chœur), Épode.

2° Changement dans l'étendue des membres dérivés d'un même rhythme fondamental, ce qui arrive lorsque, sans modifier la mesure, on entremêle dans un même morceau — ou dans une même période — des dipodies et des tripodies, des tétrapodies et des pentapodies, etc. Selon la théorie aristoxénienne, qui assimile chaque membre à une mesure composée, cela constitue un vrai changement de mesure; mais selon nos idées modernes il n'en est pas toujours ainsi; étant traduits dans notre écriture musicale,

[1] Bacchius : « Lorsque le rhythme qui allait du levé au frappé prend l'ordre inverse; » nº 8 de l'énumération d'Aristide. Lorsqu'elles ne renferment pas cette métabole, les formes métriques sont dites *d'une seule espèce* (μέτρα μονοειδῆ); on appelle mètres *antipathiques* (ἀντιπαθῆ) ceux qui admettent à la fois des dactyles et des anapestes, des trochées et des iambes. Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, pp. 113, 117 et 232.

[2] Cf. la romance de *Richard Cœur de Lion : Dans une tour obscure;* à la deuxième période — *si Marguerite était ici* — le rhythme d'iambique devient trochaïque.

[3] Bacchius : « Lorsque le rhythme entier qui procédait par percussions monopo« diques (voir plus haut, p. 30-31) se convertit en dipodies; » nº 4 d'Aristide.

les rhythmes grecs où des membres d'étendue inégale se trouvent ainsi juxtaposés se diviseront le plus convenablement en mesures simples. La lyrique chorale, s'abstenant de tout changement de mesure, devait chercher la variété au moyen de l'usage fréquent de cette métabole, sous peine de tomber dans une monotonie insupportable. Une suite indéfinie de tétrapodies ou de tripodies pouvait suffire pour la poésie récitée, pour des chansons ou des airs de danse, mais non pas pour une longue suite de strophes exécutées sur la même mélodie[1]. Aussi l'inégalité des membres rhythmiques est-elle de règle chez Pindare, même dans les compositions les plus simples. Parmi ces dernières, nous choisirons comme exemple la 5e Olympique, dont la mélodie se compose d'une série alternative de pentapodies et de tripodies, terminée à chaque épode par une tétrapodie unique :

*Lydisti*[2].



1e str. Ὑ - ψη - λᾶν ἀ - ρε - τᾶν καὶ στε-φά-νων ἄ - ω - τον γλυ-κύν
*Nimm, oh Toch-ter des Meeres, lä-cheln-den Her-zens uns gnä-dig an,*

1e ant. ὃς τὰν σὰν πό - λιν αὔ - ξων, Κα-μά-ρι-να, λα - ο - τρό-φον,
*dein volks-näh-ren-des Rund, oh Ka-ma-ri-na, weit glän-zen liess,*



τῶν Οὐ - λυμ-πί - ᾳ, Ὠ - κε - α - νοῦ θύ-γα-τερ, καρ - δί - ᾳ γε - λα - νεῖ
*nimm, hoch-herr - li - cher Kraft und O - lym - pischen Siegs süs - se Blüthen-krän - ze!*

βω-μοὺς ἓξ δι - δύ - μους ἐ - γέ - ρα - ρεν ἑ - ορ - ταῖς θε - ῶν με - γίσταις
*sechs Al - tä - re, und dop - pel - te zwar an dem pracht - vollsten Göt - ter - fes - te*



ἀ - κα - μαν-τό - πο - δός τ'ἀ - πή - νας δέ - κευ Ψαύ - μι - ός τε δῶ - ρα·
*U - ner - müd - li - chen Zweige - spanns Ga - ben sind's, Psaumis' Ga - ben, wel-cher*

ὑ - πὸ βου-θυ - σί - αις, ἀ - έθ - λων τε πεμ - πα - μέ-ροις ἁ - μίλ-λαις
*mit dem flammen-den Op - fer - stier schmückend, fünf Ta - ge lang im Kampf mit*

[1] La mélodie des strophes de la 4e Pythique de Pindare se répétait jusqu'à 26 fois.
[2] Le mode lydien et l'accompagnement des flûtes sont indiqués par le poëte (v. 19).

Épode.

Ἵπ - ποις ἡ - μι - ό - νοις τε μο-ναμ-πυ - κί - ᾳ τε. τὶν δὲ κῦ - δος ἀβ - ρόν
Ross-vier-spannen und Mäulern und ein - zel - nen Rennern. A - ber sei - nen jun - gen

νι - κά-σαις ἀ - νέ - θη - κε, καὶ ὃν πα - τέρ' Ἄ - κρων' ἐ - κά - ρυ - ξε
Ruhm dir brachte er dar und dem Va - ter er-scholl, A - kron, Heil, Heil dem

καὶ τὰν νέ - οι - κον ἕδ - ραν.
neu - auf - ge - bau - ten Wohnsitz.

Les chants de la tragédie, qui n'étaient pas astreints à l'unité de mesure, faisaient un usage moins étendu de cette métabole. Eschyle a déjà des strophes entières formées de membres égaux en longueur, manière qui chez ses successeurs gagne plus de terrain à mesure que s'accélère le déclin de l'ancienne orchestique. A l'époque romaine, les musiciens ont perdu la tradition des formes savantes; tous les fragments notés, à l'exception de l'hymne *à la Muse*, se composent de simples tétrapodies enchaînées. Il en est à peu près de même de nos jours; rarement le compositeur moderne varie avec intention la coupe de ses membres rhythmiques[1].

3° Passage d'un rhythme rationnel à un rhythme irrationnel ou *vice versâ*, c'est-à-dire de la mesure rigoureuse au *tempo rubato*[2]. On doit entendre par là ces transitions si fréquentes dans le drame, lorsque les vers destinés au chant mesuré sont coupés par les trimètres iambiques du dialogue, qui admettent le chorée

[1] Une métabole de ce genre — sur laquelle le compositeur a eu soin d'appeler l'attention de l'exécutant — se trouve dans le *Scherzo* de la 9e symphonie de Beethoven; les tétrapodies, qui depuis le commencement du morceau se succèdent haletantes, s'arrêtent tout à coup et, sur un changement de ton des plus frappants, se changent en tripodies, pour reparaître à la rentrée du motif principal. — Cf. la cavatine de Susanne dans les *Nozze di Figaro : Deh vieni non tardar;* à partir des paroles *Vieni ben mio*, les hexapodies se changent en tétrapodies. — Voir aussi dans le *Deutsches Liederlexikon* d'Aug. Härtel (Leipzig, 1865) les chansons : *O ihr lieben herzensguten Leute*, n° 578 (tripodies et tétrapodies du 2/4); *Jäger leben immer froh*, n° 347 (dipodies et tripodies du 2/4).

[2] N° 6 de l'énumération d'Aristide.

irrationnel[1]. Ceux-ci étaient déclamés par l'acteur sur un accompagnement instrumental, mode d'exécution que les anciens désignent par le terme *paracatalogé*[2].

(*A tempo rubato.*) (*A tempo giusto.*)

Φεῦ φεῦ· τίς ἀνδρῶν ὧ - δε δυσ-δαί - μων ἔ - φυ; Οὐκ ἂν ἴ - δοις ἕ - τε-

Thés. : *Ach, ach! Wer hat hie - nie-den glei-chen Fluches Last?* Amph. : *Kei-nem be - gegnest du*

(*A tempo rubato.*)

-ρον πο - λυ - μοχ - θό - τε - ρον πο - λυ - πλαγκτότε - ρόν τε θνα - τῶν. τί

*je, der müh - se - li - ger, traun, und irr - se - li - ger auf der Er - de!* Thés. : *Doch*

(*A tempo giusto.*)

γὰρ πέ-πλοι-σιν ἄθ - λι - ον κρύπ - τει κά - ρα; αἰ - δό - με - νος τὸ σὸν

*was ver-hüllt im Kleid er sein klag - werthes Haupt?* Amph. : *Weil er dein Au - ge be-*

ὄμ - μα καὶ φι - λί - αν ὁ - μό - φυ - λον αἷ - μά τε παι - δο - φό - νον.

*fürch-tet, scheuet den Vet - ter und Söh - ne, die er ge - sandt in den Tod!*

Euripide, *Hercule furieux*, IX (chant alternatif), sect. 4.

Ce mélange de rhythme semi-prosaïque et de mesure rigoureuse, du langage parlé et de la mélodie, rappelle d'un côté notre musique de mélodrame, d'un autre le *récitatif obligé* des Italiens[3]; il produisait le plus grand effet dans la tragédie antique. Aristote demande : « Pourquoi, étant entremêlée aux chants, la « *paracatalogé* a-t-elle quelque chose de tragique? Est-ce à cause

[1] Aristide mentionne aussi (n° 7) le passage d'un rhythme irrationnel à un autre rhythme irrationnel, ce qui peut s'appliquer au mélange des trimètres avec les dochmies, également très-fréquent dans la tragédie.

[2] « On prétend que l'exécution des vers iambiques, dont les uns se récitent simple« ment pendant le jeu des instruments, au lieu que les autres se chantent, est due au « même Archiloque; que les poëtes tragiques l'ont depuis mise en usage, et que Crexus, « l'ayant adoptée, l'introduisit dans ses dithyrambes. » Plut., *de Mus.* (W., § XVII).

[3] L'opéra-comique (surtout celui dont le dialogue est en vers) offre un exemple instructif du mélange de ces divers éléments.

« de l'anomalie? En effet, le pathétique est irrégulier de sa nature, « tant dans l'excès du bonheur que dans le malheur extrême; ce « qui est régulier n'exprime pas la douleur[1]. »

4° Passage de l'une des quatre mesures simples (3/8, 2/4, 5/8 et 3/4) à une autre d'entre elles[2] : véritable changement de mesure dans l'acception moderne. Les tragiques grecs l'emploient fréquemment, non-seulement dans les morceaux développés, en passant d'une paire de strophes à une autre, mais aussi *à l'intérieur d'une strophe* ou d'un *comma*, — Schmidt désigne par ce terme des *sections* mélodiques dépourvues d'antistrophe[3] — en sorte que les périodes successives d'une même mélodie appartiennent à des mesures dissemblables. Telle est la strophe suivante composée de trois périodes, la première en 3/4, les deux autres en 3/8.

(*Phrygisti*).

Ἦ ῥ' ἀ - ΐ - ει μου μα - κα - ρί - τας ἰ - σο - δαί - μων βα - σι - λεὺς
*Hörst du mich, Herr, se - li - ger Geist, hörst du mich, gott-ähn - li - cher Fürst,*

βάρ - βαρά γε σα - φη - νῆ Ἰ - έν - τος τὰ πα - ναί - ολ' αἰ-
*wie in der Hei-mat Lau-ten zu dir sen - det mein Schmerz hin - ab*

- α - νῆ δύσ - θρο - α βάγ - μα - τα, Παν - τά - λα - να δ' ἄ - χη βο - ῶν - τος
*den hell - jam-mernden Kla - ge - ruf? Bittern Schrei er - heb' ich ohn' En - de:*

νέρ - θεν ἆ - ρα κλύ - ει μου;
*du dort un - ten, ver - nimmst du's?*

Eschyle, *les Perses*, IV (chœur), 1re str.

L'hymne *à la Muse* présente un exemple intéressant de cette métabole (à la seconde période la mesure de 3/8 se change en 2/4);

[1] *Probl.*, XIX, 6.

[2] Nos 2 et 3 de l'énumération d'Aristide.

[3] Κόμμα (de κόπτω, morceler), segment, morceau; ce genre de composition répond assez bien à ce que nous appelons *arioso*. Cf. J. H. H. Schmidt, *Monodien*, p. 68 et suiv.

on en trouve aussi quelques spécimens dans nos mélodies populaires et même dans les œuvres des compositeurs modernes[1].

Il arrive plus rarement que la mesure change *à l'intérieur d'une période*, c'est-à-dire dans le passage d'un membre à un autre; une telle transition ne convient guère qu'aux morceaux scéniques où un personnage, en proie à une agitation violente ou sous le coup d'un malheur imprévu qui ne lui permet pas de discours suivi, se répand en exclamations entrecoupées. Les périodes métaboliques se rencontrent surtout dans les *commata*, genre de morceau qui nous est connu par les drames d'Euripide, et dont un des traits distinctifs est le manque de symétrie rhythmique. L'exemple suivant offre une réunion remarquable des particularités que nous venons de signaler; c'est une période *commatique*, formée de cinq membres, dont le 1[er] et le 4[e] appartiennent à la mesure de 2/4, tandis que le 2[e], le 3[e] et le 5[e] ont celle de 3/8.

(*Syntono-lydisti.*)

Αἴ - λι - νον αἴ - λι - νον ἀρ - χὰν θα - νά - του βάρ - βα - ροι λέ -
*Oh we - he! oh we - he! weh' ü - ber den Mord ru - fen wir Bar -*

- γου - σιν, αἰ - αῖ, Ἀ - σι - ά - δι φω - νᾷ, βα - σι - λέ - ων ὅ - ταν αἷ - μα χυ -
*- ba - ren, — we - he! — in A - si - a's Lau - ten Trauer - gesang; wenn ein kö - niglich*

- θῇ κα - τὰ γᾶν ξί - φε - σιν σι - δα - ρέ - οι - σιν Ἅι - δα.
*Blut auf der Er - de ver - spritzt von Ha - des, Ei - sen - schwer - tern.*

EURIPIDE, *Oreste*, VI (monodie de l'esclave phrygien), sect. 3.

Quand le membre final d'une période n'est pas appareillé avec un autre (comme cela arrive dans l'exemple précédent), il prend le nom d'*épode :* ces membres isolés qui servent souvent de conclusion à des strophes étendues affectionnent la mesure de 3/8, alors même que le corps de la période appartient à un autre

[1] Cf. la phrase de Marguerite dans le duo au 2[e] acte des *Huguenots : Ah! si j'étais coquette* (2/4 et 3/8); la chanson de *Mignon : Kennst du das Land*, par Beethoven (2/4 et 6/8); *Herr Oloff*, dans le *Deutsches Liederlexikon*, n° 322 (6/8 et 2/4).

rhythme[1]. — Quelques-unes de nos chansons populaires contiennent aussi des périodes dont les membres sont formés de mesures hétérogènes[2].

Enfin le changement de mesure se produit parfois *à l'intérieur du membre;* cette variété de la métabole rhythmique semble être bornée aux trois cas suivants :

*a*) La combinaison successive d'un 3/4 et d'un 2/4 engendre une mesure de 5/4, que les anciens, ainsi qu'on l'a vu plus haut (p. 36-37), comptaient parmi leurs mesures composées.

*b*) Des mesures de 3/4, ayant la forme type (♩ ♩ ♫), sont souvent entremêlées de ditrochées (♩ ♪ ♩ ♪), ce qui produit les rhythmes ioniques *brisés* (*ἀνακλώμενοι*), si fréquemment employés dans les chansons bachiques et amoureuses. En donnant aux trochées leur division ordinaire (comme le font Westphal et Schmidt), on obtient un mélange très-original de 3/4 et de 6/8 :

Πα-πα - παῖ, πλέ-ως μὲν οἴ-νου, γά-νυ - μαι δὲ δαι-τὸς ἥ-βη,

*La - la - lah! Ich trank mich weinsatt, Ich ver - schlang ein üp - pig Lenzmahl,*

EURIPIDE, *le Cyclope*, III (chanson de Polyphème et chœur), str. 2.

Toutefois, il n'est pas absolument certain que l'*ionique brisé* renferme un véritable changement de mesure; rien ne s'oppose à ce que le ditrochée soit traité comme une combinaison de la mesure de 3/4, en sorte que son insertion, à la place de la forme type, constituerait un simple changement de la *rhythmopée :*

*Durées de la rhythmopée :*

*Temps de la mesure :*

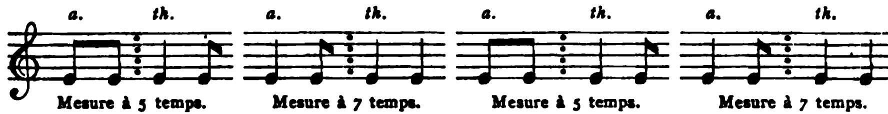
ce qui est plus naturel et de meilleur effet. Ajoutons que l'emploi de la syncope dans les rhythmes ioniques[3] rend plus apparents

[1] Cf. l'épode de l'hymne *à la Muse.*

[2] Cf. *Chantons lætamini*, n° 69 de la *Clef du caveau* (2/4 et 3/4); *Ich bin ein feiner Jägersknecht*, dans le *Deutsches Liederlexikon*, n° 353 (2/4 et 3/4); *Schönstes Kind, zu deinen Füssen, Ib.*, n° 663 (3/4 et 2/4); *Traurig ist der Pfad des Lebens, Ib.*, n° 756 (3/4 et 2/4); *Vat'r und Mutter woll'n's nicht leiden, Ib.*, n° 798 (3/4 et 2/4).

[3] Cette particularité n'est pas inconnue aux métriciens de l'époque romaine. Cf. ST AUG., *de Mus.*, II, 13.

leurs étroits liens de parenté avec le *bacchius*. Par suite de son début au temps levé, le *schéma* rhythmique de l'ionique brisé se prêtait mal à être divisé en mesures d'après la méthode antique; c'est là une des combinaisons qui ont fait imaginer la prétendue *mesure épitrite* (à 7 temps simples)[1]. En effet, les métriciens le divisaient en une mesure anacrousique de cinq temps (2 + 3) alternant avec une mesure pareille à sept temps (3 + 4) :




*c*) La succession alternative d'une mesure de 5/8 et d'une mesure de 3/8 donne naissance à un des rhythmes caractéristiques de la tragédie, le rhythme *dochmiaque* (ῥυθμὸς δόχμιος) :



Employé rarement dans le chœur, très-souvent dans la monodie, il exprime une agitation extrême; de là son emploi dans les situations les plus tendues. La comédie ne s'en sert que pour la parodie de scènes tragiques.

La métabole de l'*agogé*[2], — changement d'allure ou de mouvement — s'explique d'elle-même. Son emploi n'était pas moins fréquent dans la musique des anciens que dans la nôtre. On peut en dire autant de la métabole de l'*éthos*, — transition du style vulgaire au grandiose, du style tranquille et grave au style mouvementé — laquelle implique toujours une ou plusieurs des transitions précédentes.

[1] Westphal, *Metrik*, I, p. 690-693.
[2] Elle occupe la première place dans l'énumération d'Aristide.

## CHAPITRE II.

### LE RHYTHME MUSICAL APPLIQUÉ AUX LANGUES ANTIQUES.

### § I.

LA rhythmique s'occupe des formes qui servent de base commune à la musique et à la poésie : formes par lesquelles le vers se distingue de la prose, la musique du plain-chant. Appliquées à la mélodie instrumentale, les combinaisons rhythmiques se développent en toute liberté et ne subissent d'autre limitation que celle que leur imposent la nature du rhythme, le goût national, les propriétés de l'organe sonore destiné à les réaliser pour l'oreille. Ici la fantaisie du musicien domine à sa guise l'empire des sons. Mais il n'en est pas de même dans le chant : là, cesse l'indépendance absolue de la musique et en même temps celle de la parole. Pour que les mots restent intelligibles à l'auditeur et que le sens de la phrase ne soit pas obscurci, les syllabes ne doivent être articulées ni trop vite, ni trop lentement; d'un autre côté, pour que la mélodie puisse se développer, il faut que les accents du langage parlé cèdent le pas aux intonations musicales. On pourrait dire que l'existence de la musique vocale est le résultat d'une transaction entre la poésie et la musique. Quelle est la part légitime qui, dans cette transaction, revient à chacun des deux arts ? La réponse à une telle question différerait selon l'époque. Un musicien moderne jugerait sans aucun doute que chez les anciens l'équilibre était rompu au profit de la poésie, tandis qu'un Hellène du siècle de Périclès estimerait que chez nous il l'est au profit de la musique.

Cette différence du point de vue esthétique s'explique par une raison très-simple. De nos jours la musique instrumentale a imprimé son caractère à toute la production artistique; dans l'antiquité le chant seul était cultivé avec soin. Il est évident qu'une musique étroitement enchaînée à la poésie devait observer avec une extrême rigueur les lois qui régissent l'union des sons mélodiques et de la parole. L'ensemble de ces lois constitue chez les Grecs une partie importante des arts musiques, la *métrique* (*μετρική*), science qui a pour objet de réaliser les formes du rhythme à l'aide des éléments constitutifs d'un idiome donné. C'est assez dire que ses principes n'ont pas, comme ceux de la rhythmique, une valeur primordiale, universelle. Le rhythme n'est ni grec, ni barbare, il est le même pour tout le genre humain; la métrique, au contraire, varie avec la langue et avec l'époque : il y a une métrique grecque, une métrique allemande, une métrique française; la métrique du latin littéraire n'est pas celle des hymnographes du moyen âge. Cette branche de l'art poétique est plus ou moins parfaite chez les divers peuples, en raison du degré de perfection plastique de la langue qu'ils parlent. Il résulte de ce qui vient d'être dit qu'on ne saurait pénétrer les formes musicales des chants antiques, sans posséder des notions suffisantes sur le mécanisme de la versification grecque, mécanisme que le latin classique reproduit fidèlement[1].

**Littérature métrique.**

La métrique a donné naissance à une littérature très-étendue, mais relativement récente. Aristoxène ne semble y avoir consacré aucun ouvrage spécial. Les traités les plus anciens qui nous sont parvenus à cet égard ne remontent pas au delà du premier siècle de notre ère. Ce sont des compilations de grammairiens, qui ne doivent faire autorité que pour les genres de poésie les plus vulgaires; elles ne nous renseignent pas sur la forme rhythmique des grandes compositions de Pindare, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane; on pourrait même dire qu'elles ont mis jusqu'à nos jours d'invincibles obstacles à l'intelligence de

[1] « Entre le *rhythme* et le *mètre* il y a la même distinction à faire qu'entre la *matière* « et la *règle* [selon laquelle la matière est disposée]. » Varron ap. DIOM., p. 512. — « *Numeri* (*i. e. rhythmi*) spatio temporum *constant*, *metra etiam* ordine; *ideoque alterum* « *esse* quantitatis *videtur*, *alterum* qualitatis. » FAB. QUINT., *Inst. or.*, IX, 4, 46.

cette forme. Les causes d'une telle situation se laissent facilement apercevoir.

Aux temps classiques, l'enseignement de la métrique, fondu avec celui du rhythme, se bornait aux coupes de vers les plus usuelles; la répugnance à convertir en procédés d'école les trouvailles du génie est un trait caractéristique de la pédagogie grecque[1]. Étant en pleine possession de la technique musicale, le jeune poëte avait en mains les moyens nécessaires pour créer incessamment de nouvelles formes rhythmiques, sans enfreindre les règles de goût posées par les modèles classiques. Mais après la conquête macédonienne ces modèles furent de moins en moins compris et étudiés. Les grandes compositions chorales n'étaient plus en faveur auprès du public; abandonnées d'abord pour des dithyrambes monodiques, lesquels passèrent de mode à leur tour, elles furent ensuite remplacées par des genres plus vulgaires; peu à peu la musique vocale se réduisit à des chansonnettes d'un rhythme très-simple, ou à des airs de *bravura* affranchis de toute forme traditionnelle. La poésie sérieuse avait déserté sans retour la musique pour la versification récitée. En même temps un profond changement s'était accompli dans la situation personnelle des artistes. Au lieu des poëtes-musiciens d'autrefois, il y eut dorénavant deux castes presque sans contact : d'une part, des littérateurs érudits, étrangers à toute technique musicale, écrivant des vers destinés à la lecture et auxquels on adaptait après coup une mélodie; d'autre part, des musiciens pratiques, exclus de la haute culture intellectuelle et voués à une profession méprisée. Les artistes qui réunissent en eux le double caractère de poëte et de musicien — tels que, plus tard, Mésomède et Denys-le-vieux — sont en petit nombre, et leurs productions ne dépassent guère le genre de la chanson.

1 « Je crois avoir compris, mais pas très-clairement, qu'il parlait d'un [rhythme dont « les principales formes étaient désignées sous les noms d']*enoplios synthetos* [c'est-à-dire « *martial composé*], de *dactyle* et de mètre *héroïque*, rhythme qu'il déterminait, je ne « sais trop comment, en disant qu'il était *égal* du haut et du bas (c'est-à-dire quant à la « durée du *levé* et du *frappé*). Il mentionnait aussi un rhythme formé d'un temps bref « et d'un temps long, qu'il appelait, je crois, *iambe;* il donnait à un autre le nom de « *trochée*, et il lui assignait certains rapports de longueur et de brièveté. » PLATON, *Républ.*, III, p. 400. — Cf. ARISTOPHANE, *Nuées*, v. 636 et suiv.

Tel était l'état des choses, lorsque l'érudition alexandrine s'avisa de fixer par écrit les traditions métriques, restes précieux des doctrines enseignées autrefois dans les écoles d'Athènes. Par malheur ce travail ne fut entrepris qu'à une époque où la contexture rhythmique des grandes œuvres était déjà oubliée; les plus anciens grammairiens qui en possédaient encore le secret, tels qu'Aristophane de Byzance, ne songèrent point à en transmettre les règles à la postérité[1]. On ne peut guère reculer au delà du Ier siècle avant J. C. la rédaction primitive des manuels de métrique qui servirent de base aux traités postérieurs. Peu ou point versés en musique, les auteurs de ces écrits n'aperçurent pas la nécessité d'appuyer leurs doctrines sur la théorie rhythmique du musicien Aristoxène. En fait de mesure, de durées, de temps forts et faibles, ils se contentèrent des notions sommaires que leur fournissait l'enseignement oral de la métrique; ce qui suffisait, à la rigueur, pour la pratique des genres de poésie alors en vogue, mais non pour l'interprétation rhythmique des chefs-d'œuvre du théâtre et de la poésie lyrique, échappés au naufrage de l'ancienne société grecque[2]. Ils ne semblent pas avoir davantage consulté la notation musicale qui accompagnait, selon toute apparence, la plupart des poésies méliques conservées à la bibliothèque d'Alexandrie; cette écriture, comprise des musiciens seulement, n'eût pu au reste leur donner la clef des formes rhythmiques, les durées ayant été toujours indiquées avec beaucoup de négligence, voire même totalement omises, comme superflues, dans la musique vocale[3]. Les grammairiens furent donc obligés de s'en tenir aux textes poétiques, dont ils se mirent patiemment à analyser chaque vers, au point de vue des combinaisons de syllabes longues et brèves qu'on y pouvait constater; les poésies qui par une coupe stéréotype ou peu compliquée laissaient facilement deviner leur structure rhythmique, et qui

1 Aristophane de Byzance (200 av. J. C.) divisa les strophes de Pindare et de Simonide en membres rhythmiques ou *kola* (Dion. Halic., *de Comp. verb.*, XXII et XXVI); il connaissait la division en périodes, ignorée des écrivains plus récents.

2 Le métricien grec le plus estimé, Héphestion, tire rarement ses exemples des œuvres de Pindare ou des chants de la tragédie. Il ne mentionne pas une seule fois les termes *arsis* et *thésis*. Cf. Westphal, *Metrik*, I, pp. 185 et 186.

3 Voir plus haut, t. I, p. 417. — Cf. la notation des hymnes du temps d'Adrien.

n'avaient pas cessé d'être en usage, furent classées parmi les types réguliers, — les *mètres* — et reçurent des dénominations spéciales. Quant aux formes métriques plus savantes, renfermant des longues de trois ou de quatre temps, ou des groupes de syllabes employés avec une valeur en dehors de l'usage commun, comme elles ne se pliaient à aucune classification régulière, les métriciens les désignaient sous le nom vague de *rhythmes*[1], et les abandonnaient aux spéculations des musiciens[2]. Aussi les rares données que nous avons sur ces durées proviennent du musicien Denys d'Halicarnasse, d'Aristide, de l'auteur anonyme, ou se trouvent disséminées dans le traité que St Augustin intitule *de Musica*, bien qu'en réalité il n'y soit guère question que de métrique.

La situation qui vient d'être décrite explique comment les Alexandrins furent amenés à créer un système aussi compliqué qu'artificiel, et à y mêler mainte conception étrangère à la doctrine de leurs prédécesseurs; le procédé qu'ils suivirent fut celui de certains érudits de nos jours, lorsqu'ils prétendent scruter le mètre d'une chanson populaire sans recourir à la mélodie qui l'a suggéré. Souvent égarés par des analogies trompeuses, les grammairiens gréco-romains rangent telle forme métrique dans une

[1] « *Inter pedem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus* « *autem sine pede decurrit; non enim gradiuntur μέλη pedum mensionibus, sed rhythmis* « *fiunt.* » MAR. VICT., p. 44, Keil.... — « *Ex quibus* (sc. *pedibus compositis*) *magis μέλη et* « *rhythmi lyricorum modulorum quam metra formari poterunt.* » Ib., p. 49, K. — « *Carmen* « *autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia* « *libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur.* » Ib., p. 50, K. — « *Metrum sine psalmate* « *prolatum proprietatem suam servat; rhythmus autem nunquam sine psalmate valebit.* » ATIL. FORT., p. 282, K. — Cf. VINCENT, *Notices*, pp. 198 et 164.

[2] « Les métriciens et les grammairiens ne parlent que d'une syllabe brève et d'une « syllabe longue, dont la dernière a une étendue double de celle de la première; les « rhythmiciens, au contraire, distinguent divers genres de brèves et de longues. » LONGIN. *Proleg.*, *in fine*. — « Le langage prosaïque ne force ni n'altère la durée des « noms et des verbes; il maintient la valeur des syllabes longues et brèves, telle « qu'elle lui est donnée par la nature. La rhythmique et la musique, au contraire, la « changent, soit en la diminuant, soit en l'augmentant, de façon à transformer parfois « les syllabes en leurs contraires. Car au lieu de mesurer les durées par les syllabes, « ces deux arts mesurent les syllabes par les durées. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XI. — « *Musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, siquidem et brevi* « *breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.* » MAR. VICT., p. 39, K. — Cf. WESTPH., *Metrik*, I, suppl., p. 21-23.

catégorie à laquelle elle appartient quant à la disposition des longues et des brèves, mais nullement quant à leur valeur rhythmique. De là une foule de dénominations conventionnelles, imposées à des groupements fortuits de syllabes, qu'ils classent indûment parmi les mesures ou pieds[1]. Plus tard leurs écrits sont repris et commentés par les grammairiens de la décadence, délayés par des sophistes, défigurés et rendus complétement inintelligibles par des compilateurs ignorants; et ainsi se produit un chaos de doctrines métriques, qui sont transmises avec une vénération superstitieuse et conservent une autorité incontestée à travers les temps barbares et le moyen âge[2].

[1] De cette époque datent les termes d'*épitrite* (*premier, deuxième, troisième, quatrième*), d'*amphimacre*, d'*amphibraque*, de *tribraque*, etc.

[2] Les anciens grammairiens alexandrins n'ont pas laissé d'écrits; Héliodore, Héphestion et Philoxène, les seuls métriciens grecs qui nous soient accessibles, vécurent au Ier ou au IIe siècle après J. C. De Philoxène il reste peu de chose; d'Héliodore nous avons des fragments assez étendus; d'Héphestion un *Manuel*, le meilleur ouvrage de toute la littérature métrique. Denys d'Halicarnasse ne peut être compté parmi les métriciens; mais son traité *de Compositione verborum* est très-important en ce qu'il fait mention des pieds *cycliques;* il contient en outre la plus ancienne analyse des pieds simples qui nous soit parvenue. Chez les Romains la métrique attira l'attention de bonne heure. La première classification métrique sur laquelle nous ayons des données indirectes est de Varron; elle trahit une certaine connaissance des doctrines d'Aristoxène. Caesius Bassus dédia à Néron un traité de métrique, dont quelques lambeaux ont été conservés, et qu'ont mis à profit la plupart des auteurs latins plus récents; à la génération suivante, c'est-à-dire à la fin du Ier siècle, appartient Fabius Quintilien. Avec l'époque des Antonins se termine celle de l'ancienne érudition; peu d'hommes, après Marc-Aurèle, sont encore en possession de la science antique et résistent efficacement à la barbarie envahissante; parmi eux se distingue Longin (v. 260), commentateur d'Héphestion, d'Héliodore et de Philoxène. A partir du milieu du IIIe siècle on ne rencontre plus guère que des copistes serviles ou inintelligents; la série s'ouvre par Aristide Quintilien, dont la partie métrique est au-dessous du médiocre. Les compilateurs latins sont en nombre considérable : Juba (v. 270 ?), dont les ouvrages, tous perdus, semblent avoir été exploités par ses successeurs; Térence Maur (v. 290 ?) et Atilius Fortunatien (v. 300 ?), deux auteurs intéressants; Asmonius (v. 320 ?); Marius Victorin (v. 350): les sources de son ouvrage, très-étendu, sont Varron, Caesius Bassus et, indirectement, Héphestion; Mallius Théodore, assez insignifiant; Servius, écrivain méthodique et relativement original; Diomède, un des métriciens les plus ignorants, mais non le moins curieux; enfin Charisius, Plotius et Priscien. Le traité de métrique que St Augustin composa peu de temps avant son baptême (vers 375), ne peut être rangé dans cette catégorie; il est assez pauvre de contenu, mais original. — Parmi les métriciens byzantins, les frères Tzetzès (au XIIe siècle) méritent d'être mentionnés, moins pour leurs propres ouvrages que parce qu'ils ont enchâssé dans leurs élucubrations quelques lambeaux antiques dignes d'être conservés. WESTPHAL, *Metrik*, I, p. 116-137.

La Renaissance, qui ouvrit à l'Occident tant de trésors littéraires enfouis depuis des siècles, ne porta aucune lumière dans ces épaisses ténèbres. La science continua de tourner dans un cercle sans issue, et toute chance de reconstituer les rhythmes de Pindare et d'Eschyle sembla évanouie sans retour. Il faut descendre jusqu'au commencement de notre siècle avant de voir se produire un effort sérieux pour rompre le cercle fatal. Ce fut le célèbre philologue allemand Hermann qui dissipa l'enchantement, et fraya une nouvelle voie en renversant l'autorité séculaire des métriciens. Ayant clairement reconnu que la doctrine traditionnelle, séparée de la connaissance du rhythme, se réduit à un décompte puéril de syllabes longues et brèves, absolument vide de sens et dépourvu de toute signification esthétique, il essaya de la remplacer, en réunissant les éléments d'un système propre, selon lui, à rendre raison de toutes les formes métriques en usage chez les poëtes grecs. Mais en voulant tirer uniquement ce système rhythmique de son propre fonds, il échoua à la tâche. L'illustre commentateur de Pindare, Boekh, comprit le premier qu'il fallait recommencer à nouveaux frais l'entreprise manquée par les Alexandrins, il y a vingt siècles, et qu'une véritable rénovation des études métriques devait se fonder avant tout sur une connaissance approfondie de la rhythmique d'Aristoxène. Il ne lui fut pas donné d'exécuter le programme qu'il avait si nettement tracé; mais en retrouvant un principe sûr pour la division des vers, il facilita singulièrement la tâche de ses éminents successeurs, Rossbach et Westphal, qui ont attaché leur nom à cette révolution philologique. Le grand ouvrage sur la *Métrique grecque*, dont ils jetèrent en commun les bases, mais que Westphal termina seul, marqua le commencement d'une nouvelle ère pour les études philologiques et musicales de l'antiquité gréco-romaine. Non-seulement les doctrines aristoxéniennes s'y trouvaient élucidées avec une perspicacité voisine du génie, mais l'immense et fastidieuse littérature des métriciens était soumise à un examen critique, aussi minutieux que profond. Le célèbre professeur de Breslau eut le courage vraiment héroïque d'explorer ce champ envahi depuis des siècles par une stérile végétation, et il sut extraire le bon grain étouffé au milieu de tant d'ivraie. Il montra

Travaux modernes.

qu'à son origine le système des métriciens ne fut pas seulement le fruit de la réflexion et de l'abstraction, mais que ses éléments fondamentaux s'accordent avec la rhythmique aristoxénienne, qu'ils ne font que reproduire en d'autres termes. A partir de ce moment, l'espoir de retrouver la forme extérieure des grandes œuvres musicales de l'antiquité n'eut plus rien de chimérique et put déjà être considéré comme réalisé en grande partie. Les découvertes de Westphal furent poursuivies, complétées et rectifiées par Schmidt[1], lequel, au moyen de l'analyse de tous les monuments de la littérature dramatique, démontra la solidité des principes nouveaux, et formula pour la première fois les lois générales et les règles techniques observées dans la structure musicale de ces œuvres immortelles.

Un exposé, même très-sommaire, de la nouvelle science métrique, telle qu'elle est sortie des brillants travaux de ces savants, dépasserait de beaucoup le cadre de cet ouvrage. Il suffira d'en présenter au lecteur musicien les résultats incontestables, et de lui fournir des notions élémentaires suffisantes pour qu'il puisse saisir le mécanisme de la versification grecque, dans ses rapports avec la contexture rhythmique des compositions vocales.

Parties de la métrique.

Les éléments d'une œuvre poétique, destinée ou non à l'exécution musicale, se rangent ainsi dans leur ordre progressif: 1° lettres et syllabes; 2° pieds; 3° mètres[2]. Les *mètres*, correspondant aux membres rhythmiques, se décomposent en *pieds*. Chaque pied poétique est une partie de la diction, qui dans le vers occupe l'étendue d'une mesure; il se divise en *syllabes*, équivalentes aux temps simples ou composés. Les syllabes sont les unités de la métrique; et c'est par la manière dont elles interviennent dans la formation du rhythme musical que se distinguent les théories métriques des différents peuples.

[1] Voir T. I, p. 17.

[2] Arist. Quint., p. 43. Dans cette définition, les grammairiens entendent par *lettres* (γράμματα) les syllabes composées uniquement d'une voyelle. Westphal, *Metrik*, II, p. 66. — La théorie des lettres, leur prononciation, leurs modifications (appelées *krasis* etc.), appartiennent à la grammaire proprement dite. — Un passage de Platon (*Crat.*, 424, c) nous apprend que de son temps l'étude de la rhythmique débutait par la doctrine des *lettres* et des *syllabes*. Cf. Westphal, *Metrik*, I, p. 26-27.

## § II.

A l'état de nature les mots d'une langue, de même que les successions mélodiques, sont indifférents au rhythme; c'est une pâte molle que l'artiste pétrit à son gré. Mais les uns et les autres possèdent dans leurs éléments primitifs — syllabes et sons — des propriétés qui les rendent éminemment aptes à être assujettis au rhythme. Ces propriétés sont pour les sons musicaux : la gravité, l'acuité; les sons graves de l'échelle musicale, produits par des vibrations lentes, pesantes, appellent des durées longues; les sons aigus demandent des notes rapides et passagères. Quant aux syllabes, deux propriétés leur sont également inhérentes : la durée ou *quantité*, et la *prosodie*, c'est-à-dire l'intonation ou l'accent[1]. Quantité et accent sont deux principes corrélatifs et coëxistants dans tout idiome; le premier répond à l'élément plastique, le second à l'élément expressif, à la mélodie. C'est donc à juste titre que l'on parle de la musique du langage; mais il importe de ne pas perdre de vue cette différence essentielle : à savoir que dans la parole intonations et durées ne se subordonnent pas à des lois mathématiques; elles sont *continues*, confuses, irrationnelles; dans le chant elles sont *discontinues*, séparées, et occupent une hauteur et un espace de temps facilement perceptibles[2]. En parlant le langage de la vie journalière, les Grecs ne se sont jamais astreints à donner à une syllabe longue la valeur exacte de deux brèves, ce qui eût rendu leur discours aussi raide que monotone,. de même que dans nos langues accentuées produire des intonations trop musicales, chanter en

[1] *Prosodie*, en grec *προσ-ῳδία*, chant du discours, synonyme du latin *ac-centus*, formé de *ad* + *cantus*. Nous emploierons toujours le mot prosodie dans cette acception, qui est la véritable.

[2] « Combien y a-t-il d'espèces de sons? — Deux : ceux que l'on appelle *emmèles*, « et les autres, dits *communs*. Les sons emmèles s'emploient dans le chant et le jeu « des instruments; les autres servent aux orateurs et dans la conversation ordinaire. « Les emmèles ont des intervalles [de hauteur et de durée] strictement délimités; les « communs sont indéterminés. » BACCH. (Meib.), p. 16-17.

parlant, est de mauvais goût et le signe d'une éducation peu développée.

Quantité des syllabes.

Par *quantité* on entend le temps qui s'écoule pendant la prononciation d'une syllabe donnée. En effet, il n'existe aucune langue dont toutes les syllabes s'articulent avec une égale volubilité : l'émission d'une voyelle longue exige plus de temps que celle d'une brève; une syllabe terminée par une voyelle brève présente moins de résistance à l'organe vocal qu'une autre dont la dernière lettre est une consonne, une voyelle longue ou nasalisée.

Si l'on analyse les syllabes qui entrent dans les divers idiomes anciens ou modernes, et qu'on les compare entre elles au point de vue des sons et articulations qu'elles comportent, on remarquera que leur durée varie dans des limites assez grandes[1]; néanmoins la métrique gréco-romaine ne reconnaît que deux catégories de syllabes : *brèves, longues;* elle ne fait aucune différence pratique entre les nuances intermédiaires dérivant de la prononciation. Partout où le rhythme admet des *tenues*, celles-ci peuvent recevoir des syllabes utilisées en d'autres cas comme des longues ordinaires. Les signes de la quantité employés dans les ouvrages traitant de la métrique, — (longue), ⏑ (brève), sont tirés de la notation musicale des Grecs.

Chez tous les peuples dont le rhythme poétique se règle sur la quantité, c'est la longueur ou la brièveté de la voyelle qui détermine principalement la durée de la syllabe; en latin *cŏr* (en grec *τόν*), contenant un *o* bref, se compte comme une syllabe brève; *rōs* (*φῶς*) est une syllabe longue, à cause de son *o* long. Les diphthongues sont assimilées aux longues[2]. A l'égard du rôle des consonnes, il faut tenir compte des règles suivantes : 1° *les consonnes initiales d'une syllabe n'exercent aucune influence sur*

[1] Elle comporte quatre degrés : 1° la syllabe est terminée par une syllabe brève (*nĕ*, particule interrogative); 2° elle finit par une voyelle longue (*tū*), ou par une diphthongue (*quāe*), ou par une voyelle brève suivie d'une consonne (*ĭs*); 3° voyelle longue suivie d'une consonne (*rēs*), ou brève suivie de deux consonnes (*ĕst*); 4° voyelle longue suivie de deux consonnes (*lūx*) ou voyelle brève suivie de trois consonnes (*ŭrbs*).

[2] En latin la quantité des voyelles n'est indiquée dans les textes par aucun signe spécial, et ne s'apprend que par les règles et l'usage. Il en est de même en grec pour les voyelles *a*, *i* et *u*; quant à *e* et *o*, ils sont rendus par des lettres distinctes, selon qu'ils sont brefs (ε, ο) ou longs (η, ω).

*sa quantité;* bien que la première syllabe du mot *stropha* (στροφή) commence par trois consonnes, elle n'en est pas moins brève. Ce n'est donc pas, comme on l'admet communément, le temps nécessité par la prononciation de la syllabe entière qui règle sa valeur métrique ou musicale, mais bien le temps employé à l'émission de la voyelle et des consonnes qui séparent celle-ci de la voyelle suivante. Et cela se fonde sur la nature musicale de la poésie; en effet, le son mélodique ne peut être porté que par une voyelle; il ne se fait pas entendre encore pendant l'articulation des consonnes initiales, et il n'existe qu'au moment où la voyelle est émise. En tant qu'éléments de la rhythmopée et de la mélodie, toutes les syllabes ont donc leur commencement sur une voyelle. 2° *Est longue, toute syllabe renfermant une voyelle, même brève, suivie de deux ou de plusieurs consonnes*, soit que celles-ci appartiennent au même mot ou à la même syllabe que la voyelle précédente (*prin-ceps*), soit qu'elles fassent partie de deux mots différents. C'est en vertu de cette règle que la syllabe brève *mĕl* (μέν) acquiert la valeur d'une syllabe longue dans la combinaison *mēl dulce* (μέν τοι); en ce cas la voyelle est dite longue par position. 3° *Une voyelle longue, ou une diphthongue, suivie immédiatement d'une autre voyelle est souvent considérée comme brève.* Le tempérament méridional et vivace des Grecs se révèle clairement dans ces principes. Tous les éléments du langage rassemblés dans un vers — syllabes, mots, propositions — se joignent si étroitement les uns aux autres, que la période elle-même forme un ensemble inséparable, on pourrait presque dire un seul mot. En grec la *parole ailée* n'est pas une simple métaphore poétique. Ajoutons enfin que certaines syllabes ont une quantité douteuse, et sont employées, selon les convenances du poëte, tantôt comme brèves, tantôt comme longues.

Les idiomes modernes possèdent, comme ceux de l'antiquité, leurs syllabes longues et leurs brèves, indépendantes de toute accentuation. Mais le mécanisme de la quantité ne joue aucun rôle dans la facture du vers, et par là n'a pas acquis la précision et la finesse qui distinguent à cet égard le grec et le latin. En général la différence de quantité est peu sensible et peu fixe dans les idiomes romans; les brèves y sont plus abondantes que les

longues; les idiomes germaniques, au contraire, regorgent de syllabes lourdes et pesantes, tandis que leurs brèves, reléguées dans les désinences, sont très-fugitives.

Accent des syllabes.

Il ne serait pas possible de faire entendre un son articulé sans le mettre à une certaine hauteur, sans le poser sur un degré quelconque de l'échelle infinie des sons. Or, ce n'est pas seulement en chantant que l'on donne des intonations différentes aux syllabes successives; dans le langage parlé aussi les diverses syllabes d'un mot ne restent pas toutes au même degré d'acuité. La plupart d'entre elles s'articulent sur un ton moyen; mais dans chaque mot polysyllabique, pris isolément, l'intonation de l'une des syllabes diffère sensiblement de celle des autres; elle est plus aiguë ou plus grave[1]. Cette intonation saillante est l'*accent tonique*, et la syllabe sur laquelle elle se pose est la *syllabe accentuée*. Selon une définition très-juste de M. Benloew, « l'accent est le « représentant de l'unité du mot; il est cet éclair qui éclate sur « une de ses syllabes, mais qui illumine toutes les autres de son « reflet[2]. » En français, il tombe invariablement sur la dernière syllabe du mot (*bon*-HEUR), à moins que celle-ci ne renferme un *e* muet, auquel cas l'accent se porte sur l'avant-dernière

[1] Outre l'accent tonique, le langage parlé en reconnaît deux autres. Premièrement l'accent *logique*, appui emphatique donné aux mots principaux de la phrase; il met en relief les rapports que les propositions et les idées ont entre elles, et représente le principe d'*intelligence*. Il se pose sur le principal accent tonique, le point culminant de la période grammaticale, et absorbe ou affaiblit l'accent des autres mots; son effet est de joindre intimement les uns aux autres tous les éléments d'une phrase. Secondement l'accent *pathétique* ou passionné, inflexion de la voix par rapport au sentiment dont il s'agit; il représente le principe d'*expression*. Par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, il traduit les mouvements dont est agitée l'âme de celui qui parle, et les fait ressentir aux auditeurs. L'accent logique s'indique plus ou moins dans les langues modernes par les signes de la ponctuation, par le soulignement des mots, etc.; l'hébreu seul possède un système de signes complet à cet usage. Quant à l'accent pathétique, aucun peuple n'a essayé de le rendre par l'écriture, laquelle reste inerte et glacée tant qu'elle n'est pas appelée à la vie par l'organe humain. L'expression de l'accent pathétique ne pourrait se faire que par des notes musicales, ce qui nous fait toucher du doigt le point où le langage se convertit en mélodie. La musique s'empare de cet accent, et en fait le point de départ d'une seconde langue, langue merveilleuse et magique, exprimant non plus des idées et des notions, mais des sentiments et des passions. C'est là le véritable sens de l'axiome favori des anciens : *Accentus mater musices*. Cf. GERVINUS, *Händel u. Shakespeare*, p. 16-18.

[2] *Rhythmes français et rhythmes latins*, p. 4.

(*for*-TU-*ne*); jamais il ne remonte plus haut. Dans les autres langues romanes, de même qu'en latin et en grec, il rétrograde parfois jusqu'à l'antépénultième[1]; le mot MU-*si-ca* offre un exemple de cette prosodie pour l'italien et l'espagnol. En latin la règle est des plus simples : l'accent a sa place normale sur la pénultième (RO-*sa*); mais lorsque celle-ci est brève de quantité, il recule jusqu'à l'antépénultième (DO-*mĭ-nus*); la dernière syllabe ne reçoit jamais l'accent, excepté lorsque le mot est emprunté de l'hébreu. Dans les langues germaniques, la syllabe accentuée est celle qui renferme le radical du mot, ou, s'il s'agit d'un mot composé, celle qui modifie l'acception du thème simple. Quant aux particules monosyllabiques, articles, conjonctions, prépositions, etc., les langues modernes leur refusent presque toujours l'accent. Remarquons en outre, que par l'effet de sa position dans la période grammaticale, un mot est sujet à perdre son accent en tout ou en partie.

La notation de l'accent, chez les peuples qui en ont une, est très-imparfaite et ne se rapporte qu'aux mots pris isolément. Les grammairiens emploient ordinairement à cet effet le signe de l'accent aigu; mais comme en français sa destination est autre, et que par là il peut donner lieu à quelque confusion[2], nous y indiquons la syllabe accentuée par un changement du caractère typographique.

Dans nos idiomes modernes, romans ou germaniques, l'accent est invariablement accompagné d'un coup de la voix, d'un *ictus*, qui a pour effet de détacher vivement la syllabe sur laquelle il se pose, et, par contrecoup, de reléguer dans l'ombre les désinences, les flexions finales. C'est ainsi que toutes les syllabes qui en latin succèdent à l'accent sont tombées ou deviennent atones en français (*ca*-bal-*lus* = *che*-val; por-*ti-cus* = por-*che*); la même cause a converti en longues les voyelles brèves des idiomes germaniques, lorsqu'elles terminent la syllabe radicale; en sorte

[1] En italien l'accent remonte parfois jusqu'à la quatrième syllabe, à compter de la dernière : *mórmorano*.

[2] En français, les accents orthographiques ou écrits ne coïncident pas nécessairement avec l'accent tonique. Dans le mot *célèbrez*, le dernier *e*, qui reçoit l'accent tonique, est le seul sur lequel ne se voit aucun accent écrit.

que celle-ci possède tout à la fois la durée la plus grande, l'accent prépondérant et l'*ictus* rhythmique.

Les temps faibles devant s'interposer entre les temps forts, deux syllabes accentuées qui se suivent immédiatement produisent une cacophonie. Les vers suivants de Quinault sont défectueux à ce point de vue :

*De mes plus doux regards Re*naud sut *se défendre;*
*Je ne pus engager ce* cœur fier *à se rendre.*

Un mot, quelque étendu qu'il soit, ne contient jamais deux *ictus* d'égale force. Mais les syllabes, en tant qu'éléments de la rhythmopée, restent soumises à la loi suprême du rhythme, qui ne souffre pas de groupes élémentaires dépassant trois unités. Il résulte de là que les mots polysyllabiques admettent un ou même deux demi-accents, séparés de l'accent principal par une syllabe au moins (*é*-ter-*ni*-TÉ, ré-*vo*-lu-*ti*-ON)[1]. De là cette règle : de trois syllabes consécutives une doit porter un accent principal ou secondaire; en d'autres termes, entre deux *ictus* il faut une syllabe intermédiaire *au moins*, deux syllabes intermédiaires *au plus*.

Plusieurs particularités de l'accentuation moderne se retrouvent dans les langues anciennes, et principalement en latin[2]; néanmoins on ne saurait établir une assimilation complète entre les deux systèmes. Pour saisir l'esprit de la prosodie antique, nous devons séparer par la pensée l'accent grammatical de l'*ictus*, deux choses semblables mais non identiques, — le premier porte sur la hauteur, le second sur l'intensité, — et partir du principe qu'en grec et en latin l'accent consistait simplement dans l'élévation et l'abaissement de la voix. L'écriture grecque distinguait deux accents simples : 1° l'accent aigu (*τίς*; *qui?*), où la voix s'élève au-dessus de l'intonation moyenne; 2° l'accent grave (*τὶς*, *quelqu'un*), où elle s'abaisse au-dessous de l'intonation

[1] Pas plus que les langues modernes, le grec ne souffre la succession immédiate de deux syllabes accentuées (oxytones). — « Dans les mots à deux syllabes l'acuité et la « gravité se font mutuellement contre-poids; mais les mots à plusieurs syllabes; quelles « qu'elles soient, n'ont qu'un seul accent aigu, au milieu de plusieurs accents graves. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XI.

[2] Dans la poésie latine rimée un mot accentué sur l'antépénultième est assimilé à un mot dont l'accent se trouve sur la dernière syllabe : *Jerusalém* rime avec *artíficem*.

moyenne; celle-ci restait sans désignation dans l'écriture. Ni l'un ni l'autre de ces accents n'a le pouvoir d'allonger ou d'abréger une syllabe; ils sont indépendants de la quantité et se posent indifféremment sur des voyelles longues, des brèves ou des diphthongues; aucun appui de la voix, aucun *ictus* ne les accompagne, en sorte que dans un mot formé de deux syllabes longues, la même syllabe se trouvera tantôt au temps fort, tantôt au temps faible. Le troisième accent désigné par l'orthographe grecque, le circonflexe (*φῶς*), est composé; il indique une élévation de la voix suivie d'un abaissement sur la même syllabe, toujours longue ou diphthongue; par cette dernière circonstance il se rapproche de l'accent tonique des langues occidentales[1]. Ajoutons qu'en grec la place de l'accent est si peu fixe qu'elle change dans le même mot d'un dialecte à l'autre.

Des deux propriétés que nous venons de décrire, la *quantité* est celle que les anciens ont utilisée pour engendrer le rhythme. En adaptant des paroles à leurs rhythmes nationaux, ou, si l'on veut, en formant avec les syllabes de leur langue des mesures déterminées, les Grecs — et, à leur exemple, les Latins — se sont contentés de faire coïncider les syllabes longues, les plus pesantes, avec des sons longs, dont la place normale est sur le frappé, et de garder les brèves, plus fugitives, pour le levé. Par une convention très-ancienne, la syllabe brève équivaut dans le chant au temps simple; la longue acquiert la valeur exacte de deux brèves ou d'un temps double[2]. Le 3/8 consiste dès lors en une alternance de syllabes longues et brèves; le 2/4 se réalise par la combinaison d'une syllabe longue suivie de deux brèves; le 5/8 par

Le rhythme chez les anciens fondé sur la quantité.

1 « Dans le langage parlé il y a une certaine musique, qui ne diffère de celle dont « on fait usage pour les voix et les instruments que par la quantité, mais non par la « qualité.... En parlant, la voix se meut généralement dans les limites de l'intervalle « de quinte; elle ne monte ni ne descend au delà de trois tons et demi. Conséquem- « ment les différentes parties (les syllabes) dont se compose le discours parlé ne se « prononcent pas toutes avec la même intonation; pour les unes l'intonation est aiguë, « pour d'autres elle est grave, pour d'autres encore elle est à la fois l'un et l'autre. « Ces dernières, qu'on appelle circonflexes, confondent les deux accents dans une seule « et même émission, tandis que les autres les tiennent séparés, conservant à chacun « son caractère propre. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XI.

2 « La brève contient la moitié du temps absorbé par la longue. » Aristox. ap. PSELL. (Westph., *Metrik*, I, suppl., p. 18).

une longue suivie de trois brèves; le 3/4, enfin, par deux longues alternant avec deux brèves. Comme les vers antiques sont séparés les uns des autres par une courte pause, la quantité de leur dernière syllabe est indifférente; une brève peut y tenir la place d'une longue.

*Trochées.*



Τῇ-δε πᾶς ἔ - που, δί - ω - κε, καὶ τὸν ἄν-δρα πυν-θά - νου. **Aristoph.**, *Acharn.*, I.
*Jus-sus est in - er-mis i - re; nu-dus i - re jus-sus est. Pervig. Ven.*

*Iambes.*



Δι' αἵ - ματ' ἐκ - πο - θένθ' ὑ - πὸ χθο - νὸς τρο - φοῦ **Esch.**, *Choéph.*, I, str. 3.
*Be - a - tus il - le qui pro - cul ne - go - ti - is,* **Hor.**, *Epod.*, II, 1.

*Dactyles.*



Ἄνδρα μοι ἔν - νε - πε, Μοῦσα, πο - λύ-τροπον, ὃς μά-λα πολ-λά. **Hom.**, *Od.*, I, 1.
*Quadru-pe - dan-te pu - trem so - ni - tu qua-tit un-gu-la campum,* **Virg.**, *En.*, VIII, 596.

*Anapestes.*



Δε - κα - τὸν μὲν ἔ - τος τόδ' ἐ - πεὶ Πρι - ά - μου **Esch.**, *Agam.*, v. 40.
*Ge - li - dum Bo - re - an, ge - li - dum-que No - tum.* **Ovid.**

*Péons.*



Ὦ μα-κά - ρι' Αὐ - τό - με - νες, ὥς σε μα-κα - ρί - ζο - μεν **Aristoph.**, *Guêpes*, XII.

*Ioniques majeurs.*



*Vo - ca - li - a quaedam me - mo - rant con - so - na quaedam.* **Atil. Fort.**

*Ioniques mineurs.*



Κυ - α - νοῦν δ' ὄμ-μα-σι λεύσσων φο - νί - ου δέργ-μα δρά - κον-τος, **Esch.**, *Perses*, I, str. 2.
*Ti - bi qualum, Cy - the - re - ae pu - er a - les, ti - bi te - las,* **Hor.**, *Od.*, III, 12, 4.

Le rhythme moderne fondé sur l'accent.

Les langues modernes se marient au rhythme d'une tout autre manière : ce n'est pas la durée des syllabes, mais leur intonation, plus énergique que celle des langues anciennes, qui sert de point de départ et de régulateur à la mesure; elles font coïncider leurs syllabes accentuées avec des temps forts, et placent des syllabes atones sur les temps faibles. Pour adapter à un texte français des rhythmes antiques, il suffit de remplacer les syllabes longues du grec et du latin par des syllabes accentuées, les syllabes brèves par des syllabes dénuées d'accent :

*Trochées.*



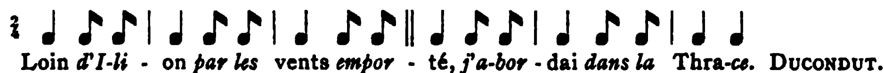
O *sa* - ges-*se!* ta *pa* - ro - *le* Fit *é* - clo - *re* l'u - *ni* - vers. Racine.

*Iambes.*



*Dé* - jà *j'en* - tends *des* mers *mu* - gir *les* flots *trou* - blés. L. Racine.

*Dactyles.*



Loin *d'I-li* - on *par les* vents *empor* - té, *j'a-bor* - dai *dans la* Thra-*ce*. Ducondut.

*Anapestes.*



*Oui, je* viens *dans son* tem-*ple a-do* - rer *l'É* - *ter* - nel. Racine.

Mais les péons ne sauraient se reproduire exactement dans nos langues occidentales, où les syllabes qui ont un accent ne sont jamais séparées par trois syllabes atones. Même impossibilité pour les ioniques, par suite de la loi qui ne tolère pas la succession immédiate de deux syllabes accentuées[1]. A la vérité, nos musiciens restent libres d'employer les formes antiques du 5/8 et du 3/4, mais dans le texte poétique le *péon* (″– ⌣ ′⌣ ⌣) et les deux *ioniques* (″– – ′– ⌣ et ′– ⌣ ″– –) seront indistincts entre eux, et se confondront avec le double *trochée* (′– ⌣ | ′– ⌣).

[1] En allemand, où les syllabes chargées de consonnes finales sont abondantes, et où il y a beaucoup de mots composés dissyllabiques (ex. *Heímwéh*, *Blútschúld*), les ioniques s'imitent assez bien. Par contre, le péon y réussit difficilement, vu la rareté des brèves; le français et l'italien se prêtent mieux aux rhythmes rapides.

**Comparaison des deux systèmes.**

La versification moderne n'indique au musicien que la place des temps forts, en lui laissant toute liberté de remplir la mesure à son gré; chez les anciens, au contraire, le texte poétique précise la valeur des notes. Excepté à la dernière syllabe du vers, où la quantité est arbitraire, les longues métriques du grec et du latin se rendent par des notes longues, les brèves métriques par des notes brèves. Ce n'est que dans certains cas bien déterminés, et *seulement sur des temps faibles*, qu'une divergence entre la valeur de la syllabe et la durée de la note est tolérée; assez souvent l'anacrouse du $3/8$ et du $5/8$ porte une syllabe longue, alors que sa durée rhythmique n'est que d'un temps premier; plus rarement le levé du $2/4$ est rempli par une seule syllabe brève. Un exemple suffira à faire apprécier la différence qui sépare en ce point l'antiquité et l'âge moderne. Dans la poésie grecque, un groupe syllabique comprenant une longue et deux brèves (le *dactyle*) se traduira presque toujours par $\frac{2}{4}$ ♩ ♫, ou par $\frac{3}{8}$ ♪. ♬ ♪, rarement par $\frac{3}{8}$ ♩ ♪♬; et c'est là tout. En français et en allemand une combinaison analogue (à savoir une syllabe accentuée suivie de deux syllabes atones) sera rendue, non-seulement par une des figures ci-dessus, mais encore par un grand nombre d'autres. Il est évident que, si les Grecs avaient joui de la même liberté, l'étude la plus attentive du texte poétique n'eût jamais fait découvrir les durées que les syllabes recevaient dans le chant, ce qui est devenu possible, grâce au nombre réduit et à la simplicité des rhythmes antiques.

Résumons notre examen comparatif. — Répartition du temps et percussion de la mesure : tels sont les deux facteurs indispensables du rhythme. Il y a accord entre la métrique ancienne et la métrique moderne en ce qu'elles se bornent à déterminer l'un des deux éléments, et abandonnent l'autre à l'inspiration de l'artiste. Mais chacune d'elles s'attache à un élément différent, ce qui a pour effet d'intervertir la situation du poëte ou du musicien par rapport aux paroles qu'il se propose de soumettre au rhythme. La liberté du poëte-compositeur antique était entravée pour la division des temps; elle restait intacte en ce qui concerne le placement du temps fort. Ainsi le mot *Tro-jae*, étant composé de deux syllabes longues, ne pouvait recevoir dans la mélodie que

deux notes longues (soit deux noires); mais il était loisible au poëte de mettre le temps fort sur la première longue ou sur la seconde. Réciproquement le musicien moderne fixe en toute indépendance la durée relative des syllabes, mais il est strictement enchaîné pour le placement de l'*ictus;* en italien le mot *Tro-ia* comportera de nombreuses combinaisons de durées, mais sa syllabe initiale portant l'accent tonique devra toujours coïncider avec un temps fort.

L'accentuation n'étant pas utilisée pour la rhythmopée, à l'époque classique, on a supposé parfois qu'elle servait de base à la mélodie, et que le chant des anciens n'était autre chose qu'une déclamation notée. Mais la fausseté de cette hypothèse se démontre par l'examen des textes poétiques, car nous y voyons les longues et les brèves se répondre syllabe pour syllabe, d'une strophe à l'autre, tandis que les accents se placent à volonté et sans aucune symétrie. Tout au plus y a-t-il lieu de signaler dans les chants dramatiques très-passionnés quelques accents saillants, qui se reproduisent régulièrement aux endroits correspondants de la strophe. Au surplus, un passage de Denys d'Halicarnasse tranche la question par un exemple décisif[1].

Le choix entre le principe de la quantité et celui de la prosodie est-il nécessairement commandé par la nature intime de l'idiome?

[1] « La musique veut que les accents des paroles soient subordonnés au chant, et « non le chant aux accents de la parole, ce qui est rendu manifeste par le morceau de « l'*Oreste* d'Euripide, où Electre, s'adressant au chœur, dit :

*σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης*
*τίθετε, μὴ ψοφεῖτε....*
*ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀποπρό- μοι κοίτας.*

« Dans ces [vers], *σῖγα σῖγα λεπτὸν* sont chantés sur un même son, bien que chacun « des trois mots ait [dans la récitation parlée] ses syllabes aiguës et graves. Ensuite le « mot *ἀρβύλης* a la même intonation sur la syllabe du milieu et sur la troisième, bien « que le discours ordinaire n'admette pas qu'un même mot ait deux accents aigus. « Dans le mot *τίθετε* la première syllabe devient la plus grave [malgré son accent « aigu]; les deux suivantes ont des intonations plus élevées, à l'unisson. Dans *ψοφεῖτε* « l'accent circonflexe [qui se compose d'un accent aigu suivi d'un accent grave] « disparaît [dans la mélodie]; car les deux syllabes [finales] sont chantées sur une « seule et même note. Dans *ἀποπρόβατε* il n'est pas tenu compte de l'accent aigu « posé sur la syllabe du milieu : l'accent de cette troisième syllabe se porte sur la « quatrième. » *De Comp. verb.*, XI.

Il est permis d'en douter. Bien que les deux langues classiques, — le grec surtout — par leur mécanisme plus délicat, par l'admirable équilibre qu'elles maintiennent entre les syllabes brèves et les longues, fussent, pour ainsi dire, prédestinées à une poésie fondée sur la quantité, toutes deux, en vieillissant, ont donné naissance à une versification accentuée; et il est à remarquer qu'elles ont accompli cette évolution indépendamment l'une de l'autre[1]. Le fait s'explique par une nécessité organique du langage : à mesure qu'un idiome, au cours de son existence, se met à rechercher la clarté de préférence à l'harmonie, il devient moins sensible aux nuances de la quantité. Dès les plus anciens temps de sa littérature, le latin incline à altérer la quantité de ses syllabes; aussi la poésie populaire des Romains semble-t-elle avoir été de tout temps fondée sur l'accent; et quant au latin ecclésiastique, on sait que le mécanisme de sa versification ne diffère en rien de celui des idiomes de l'Europe moderne. Ce qui prouve, d'ailleurs, combien la poésie savante elle-même a de tout temps subi l'influence de l'accent, c'est que des textes d'Horace, versifiés d'après les règles de la quantité, ont pu, au moyen âge, être rhythmés correctement à la façon de vers accentués. Un exemple instructif de ce fait nous est fourni par la strophe sapphique dont le rhythme primitif était le suivant :

Ποι - κι - λό-θρον', ἀ - θά - νατ' Ἀ - φρό - δι - τα, παῖ Δί - ος, δο - λό - πλο - κε,
*Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae Gran - di - nis mi - sit Pa - ter,*

λίσ-σο-μαί σε μή μ' ἄ-σαι-σι μήτ' ὀ - νί - αι - σι δάμ - να, πότ - νι - α, θῦ - μον·
*et ru - ben - te Dex - te - ra sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces Ter - ru - it ur - bem.*

[1] En dehors des Hellènes, un seul peuple indo-européen, les Indous, ont, sans subir aucune influence étrangère, adopté la quantité comme régulateur de leur versification, et lui conservent ce rôle jusqu'à nos jours. Chez les peuples âryens de l'Occident, le principe de la métrique accentuée a dominé aux époques les plus diverses; on le trouve chez les Romains, avant leur contact avec les Grecs; les nations romanes et germaniques n'en ont pas connu d'autre. Les Persans modernes suivent le principe de la quantité, qu'ils ont probablement emprunté aux Grecs.

Voici la mesure qui a été adaptée à ce genre de vers, dès le moment où les musiciens ont cessé de tenir compte de la quantité des syllabes, pour ne plus s'attacher qu'à leur accent :

*Jám sa-tis tér-ris ní-vis at-que dí-rae Grán-di-nis mí-sit Pá-ter, et ru-*
*Ut que-ant lá-xis re-so-ná-re fí-bris Mí-ra ges-tó-rum fá-mu-li tu-*

*-bén-te Déx-te-ra sá-cras ja-cu-lá-tus ár-ces Tér-ru-it úr-bem.*
*-ó-rum, Sól-ve pol-lú-ti lá-bi-i re-á-tum, Sánc-te Jo-án-nes.*

Déjà nous avons fait remarquer plus haut (p. 48) que les vers formés de dactyles ont généralement, chez les poëtes du siècle d'Auguste, leurs deux derniers *ictus* sur des syllabes accentuées; la même particularité distingue les trochées et les ioniques mineurs. De là vient que les dipodies dactyliques, quelquefois employées en série continue par les littérateurs latins de la décadence, peuvent être considérées indifféremment comme des vers accentués ou des vers à quantité :

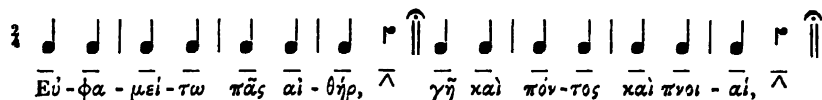
Pri-*mus ab* o-*ris* Tro-*ĭ-us* he-*ros* Per-*di-ta* flam-*mis* etc.

Les poëtes grecs de la basse époque suivent une pratique analogue : tout en observant encore les règles de la quantité, les auteurs des *Anacreontea* ont une tendance marquée à réunir l'accent tonique et l'*ictus* rhythmique. Même dans les poésies de l'âge classique la prosodie fait parfois sentir son influence; ceci a lieu, notamment, lorsque les pieds métriques sont remplis par des syllabes d'égale durée, toutes brèves ou toutes longues. Dans le premier cas, la voyelle brève qui tombe sous l'*ictus* est généralement marquée de l'accent aigu :

Str. τοῖς ἐ-μοῖ-σι σύ-νο-χα δάκρυ-α, πά-θε-σι πά-θε-α, μέ-λε-σι μέ-λε-α·
Ant. Ἔν-θεν οἰκ-τρὸν ὄ-μα-δον ἔ-κλυ-ον, ἄ-λυ-ρον ἔ-λε-γον, ὅ τι ποτ' ἔ-λα-κεν

EURIPIDE, *Hélène*, I.

Si, au contraire, toutes les syllabes sont uniformément longues, comme dans la partie spondaïque de l'hymne *à Hélios*, le temps fort s'attachera volontiers à une voyelle marquée de l'accent circonflexe ou de l'aigu[1] :




Ajoutons, en terminant, que les langues romanes laissent au musicien une latitude assez grande dans l'application du principe fondamental de leur métrique. Cela est surtout vrai pour le français, qui n'en impose l'observation rigoureuse qu'à la césure et à la rime; aux autres endroits du vers, les compositeurs les plus scrupuleux n'ont pas craint de donner au temps fort des syllabes atones. Ainsi Grétry dans *Richard Cœur-de-lion :*




Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle les compositeurs italiens et espagnols usaient de la même licence, que depuis lors ils ont sagement abandonnée à la chanson populaire[2].

## § III.

Pieds prototypes.

On appelle *pied métrique* un assemblage de deux, de trois ou de quatre syllabes, qui remplit exactement la durée d'une mesure. A l'époque très-reculée où se formèrent les premiers chants réguliers de la race hellénique, chaque espèce de mesure était habituellement réalisée sous une forme métrique invariable, thème fondamental autour duquel se sont développées, comme autant de variations, des formes secondaires plus ou moins caractéristiques. Ces pieds prototypes, déjà énumérés deux fois

[1] Cf. J. H. H. Schmidt, *Griech. Metrik*, § 10, et *Monod.*, p. 165 et suiv.

[2] Jusqu'au milieu de ce siècle, les musiciens qui ont le mieux prosodié le français sont des étrangers : Lully, Gluck, Sacchini, Piccini, Grétry, Spontini, Rossini.

dans les pages précédentes, sont le *dactyle* et l'*anapeste*, le *trochée* et l'*iambe*, l'*ionique majeur* et l'*ionique mineur*, le *péon*, auxquels les écrivains d'une époque plus récente ajoutent deux types métriques assez rares : le *choriambe* et le *bacchius*[1] :

*Choriambes.*




Eschyle, *les Perses*, IV (v. p. 76).

*Bacchius.*




Id., *les Euménides*, V.

Ce dernier pied ne s'emploie guère isolé; presque toujours il alterne avec l'iambe, ce qui produit le mètre *dochmiaque* (voir p. 79). La dernière brève de la mesure y est souvent représentée par une syllabe longue, surtout lorsqu'elle forme anacrouse.

Les vers en usage chez les nations romanes, tirant leur origine des formes rhythmiques les plus simples, — trochées et iambes — ont un nombre fixe de syllabes, nombre qui à lui seul est le signe distinctif du mètre et en constitue, pour ainsi dire, l'essence. Cette particularité néanmoins n'est pas inhérente à la métrique accentuée; elle n'existe ni dans la versification primitive de la race germanique, ni dans aucune poésie spontanément issue du chant. Quant aux anciens Hellènes, ils donnaient à leurs vers usuels une égale quantité de mesures, mais non pas le même nombre de syllabes. Mettant en pratique le principe fondamental de leur métrique, selon lequel la syllabe longue a une durée double de celle de la brève, ils remplaçaient à volonté deux syllabes brèves par une longue, et réciproquement. Lorsque les deux brèves consécutives qui occupent le levé du $2/4$, du $5/8$ et du $3/4$ sont réunies en une longue, les métriciens disent qu'il y a *contraction*. Si, au contraire, la longue placée sur le frappé

[1] Westphal, *Metrik*, II, p. 112-113.

de tous les pieds métriques se résout en deux brèves, il y a *dédoublement*. De ces deux combinaisons naissent une foule de formes secondaires, désignées pour la plupart au moyen de termes spéciaux; quelques-unes de ces formes possèdent une importance presque égale à celle du pied-type. C'est par l'usage plus ou moins fréquent de la contraction et du dédoublement que se révèle la structure intime des divers types métriques. Nous savons que les syllabes longues renforcent l'accent, et que les brèves produisent l'effet opposé; lors donc que nous verrons, par exemple, dans l'anapeste, les frappés divisés, tandis que le levé se contracte, nous en conclurons que la différence d'intensité entre les deux percussions y était réduite au *minimum*.

Contraction.

La réunion en une seule durée des deux brèves du dactyle et de l'anapeste donne naissance au *spondée*, groupe métrique composé de deux longues consécutives, lequel, dans la poésie récitée aussi bien que dans le chant, se mêle librement à la forme primitive :

*Dactyles.*

*In-fan - dum, re - gi - na, ju - bes re - no - va - re do - lo - rem*

VIRG., *En.*, II, v. 3.

*Anapestes.*

*Su - pe - rat mon - tes pa - ter I - dae - os ne - mo - rum-que*

Quand le levé du 2/4 est contracté habituellement, il acquiert une plus grande intensité, et les deux parties de la mesure se font presque contrepoids. Nous avons alors le rhythme spondaïque proprement dit, qui renferme deux variétés : 1° les *spondées dactyliques*, commençant par le frappé; quelques spécimens classiques de ce rhythme religieux nous ont été transmis par les parodies du grand poëte comique Aristophane :

*Ἤ - δη μοι τῷ παντόπ - τᾳ* | *καὶ παντ-άρ - χᾳ θνη - τοὶ πάν - τες*
*Nun wird mir Allsehn'dem, mir* | *All - ge-walt' gem, al - les Volks Schaar*

ARISTOPH., *les Oiseaux*, X (chœur)[1].

[1] Voir aussi *les Oiseaux*, I, ainsi que le début de l'hymne *à Hélios*, cité p. 102.

2° les *spondées anapestiques*, commençant par le temps levé; ils ont été employés surtout par Euripide. C'est le rhythme des lamentations tragiques que le poëte met dans la bouche de ses héroïnes malheureuses[1].

(*Syntono-lydisti*).

'Αν - τι-ψάλ-μους ᾠ - δὰς ὕμ-νον τ' Ἀ - σι - ή - ταν σοὶ βάρ-βα-ρον ἀ - χάν
*Laut schal-le nun mein Trauer-sang, A - si - a-tisch Lied fremd-hal-len-den Tons;*

EURIP., *Iphigénie en Tauride*, I.

Par la contraction des deux brèves qui occupent le levé du 5/8, le *péon* se transforme en pied *crétique* (⏗ ⏑ –), aussi usité que la forme-type, avec laquelle il s'associe. Il donne une terminaison satisfaisante aux vers et périodes. Les plus intéressants exemples du mélange des deux formes se rencontrent dans les premières pièces d'Aristophane, *les Acharniens*, *les Chevaliers*, *la Paix*.

Εἶ - δες ὦ εἶ - δες ὦ πᾶ - σα πό - λι τὸν φρό-νι-μον ἄν-δρα, τὸν ὑ-πέρ-σο-φον,
*Se - het ihr, seh't ihr wohl, ihr ge-sammten Bürger, den ver-stän-di-gen, den klugen Mann?*

ARISTOPH., *Acharn.*, XI (chœur).

L'ionique majeur se contracte en *molosse* (⏗ – –), assemblage de durées qui n'apparaît que par exception.

En dédoublant la longue placée sur le frappé de la mesure binaire, on obtient une succession de quatre brèves, le *procéleusmatique*[2]. Selon le type primitif auquel elle se rattache, cette réunion de durées est susceptible de deux formes : 1° le *procéleusmatique dactylique* (⏑́ ⏑ ⏑ ⏑), fort peu usité : une aussi grande mobilité s'allie mal au caractère grave et sérieux du dactyle[3]; 2° le *procéleusmatique anapestique* (⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑), très-commun, au contraire. Ce rhythme précipité porte le surnom de *pyrrhique*, **Dédoublement.**

1 Les morceaux typiques de cette espèce sont : *Hécube*, I, II; *Iphigénie en Tauride*, I; *Ion*, II; *les Troyennes*, I.

2 De προκελεύω, exciter par des cris.

3 On le rencontre par exception dans les morceaux doriques (ex. *Isthm.*, III).

« de son usage dans les danses pyrrhiques ou armées et dans les « luttes[1]; » il accompagnait les joyeux ébats du chœur satyrique à son entrée sur le théâtre[2]. Mais par un double emploi propre à tous les groupes exclusivement formés de brèves, il apparaît aussi dans les cantilènes plaintives de la tragédie, mêlé avec les spondées, auxquels il est destiné à faire contraste :



Esch., *les Perses*, VII.

Si l'on dédouble la longue placée sur le frappé du 3/8, la mesure entière se trouve remplie par un groupe de trois brèves, un *tribraque*. Cette figure rapide, très-fréquente chez Euripide et chez Aristophane, est capable de traduire des sentiments de nature opposée, mais dont le mouvement est également agité et tumultueux. Elle comporte deux variétés : 1° le *tribraque trochaïque* (⏑́ ⏑ ⏑), rhythme vif et léger lorsqu'il s'allie à la danse mimée — l'*hyporchème* — ou aux gais refrains de la comédie populaire :



Aristoph., *les Oiseaux*, XIV[3].

mais sachant prendre aussi une allure violente, quand il doit exprimer le délire bachique ou l'égarement de la douleur[4]; 2° le *tribraque iambique* (⏑ | ⏑́ ⏑); il dépeint des situations mentales analogues, avec moins de morbidesse toutefois; aussi ne convient-il pas autant à la danse :



Eurip., *Androm.*, IX[5].

1 Arist. Quint., p. 37.
2 Cf. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, p. 267.
3 Cf. *Lysistrate*, IX; *les Grenouilles*, I, XIII, XIX, XX, etc.
4 *Les Bacchantes*, IV; *Hélène*, I; *Iph. en Aul.*, V, VI; *Oreste*, IV, V, VI, etc.
5 Cf. *Électre* (Eurip.), VIII; *Iph. en Aul.*, VI; *les Suppliantes* (Eurip.), III, XI, etc.

La longue du frappé est rarement décomposée dans le rhythme péonique, lequel n'admet pour toute variété que le mélange du pied crétique avec le thème primitif (ex. p. 105). — Dans le *bacchius* il en est différemment; l'assemblage de durées que produit le dédoublement de la première longue (⏑ ⏑ – ⏑) se rencontre aussi souvent que le pied-type :

Ἀ - να-χο-ρεύ - σω - μεν Βάκ - χι - ον, Ἀ - να-βο-ά - σω - μεν ξυμ - φο - ράν
*Lobsingt im Festchorschritt Bak-chos Preis! Lobsingt in Siegs Lustschall je - nen Schlag,*

Eurip., *les Bacchantes*, VIII.

Parfois même la mesure entière est résolue en syllabes brèves; c'est là un de ces moyens d'effet propres à Euripide, et dont ses chants dochmiaques présentent de nombreux exemples :

Ἐ - μὲ δὲ πα - τρί-δος ἄ - πο κα - κό - ποτμον ἀ - ραί - αν
ἔ - βα - λε θε - ὸς ἀ - πό τε πό - λε - ος ἀ - πό τε σέ-θεν,
ὅ - τε μέ - λα - θρα λέ - χε - ά τ'ἔ - λι - πον οὐ λι - ποῦσ'
ἐπ' αἰσ - χροῖς γά - μοις[1].

Eurip., *Hélène*, IV.

Parmi les formes-types du 3/4, le choriambe est la moins diversifiée; ce pied ne souffre ni contraction ni dédoublement. L'ionique mineur présente également peu de variété chez Eschyle

[1] Traduction « : Malheureuse, poursuivie par le sort, un Dieu m'a jetée loin de ma « patrie, de ma ville natale et de toi, lorsque je quittai, sans les abandonner [en effet], « ma demeure et ma couche nuptiale, en vue d'une honteuse union. »

et chez Sophocle. A partir d'Euripide, au contraire, il développe une grande abondance de formes, abondance qui s'accroît encore dans l'ionique majeur, le mètre favori des alexandrins[1].

Contraction et dédoublement combinés.

En réunissant la contraction au dédoublement dans la mesure binaire, on aboutit à une interversion complète du thème primitif; les longues prennent la place normale des brèves et *vice versâ*, en sorte que chacun des pieds-types emprunte l'apparence de son contraire. Appliquée à la forme anacrousique de la mesure de 2/4, cette combinaison produit le *dactyle anapestique* (⏗ | ⏔ ⏑ ⏗ | ⏔ ⏑), groupe rhythmique qui se rencontre presque à chaque vers parmi les anapestes chantés, ou même simplement déclamés :




A de rares exceptions près, l'interversion est inusitée pour la forme thétique; l'*anapeste dactylique* (⏔ ⏑ ⏗ | ⏔ ⏑ ⏗), le rhythme de la *polka* moderne, répugne au sentiment musical des Hellènes. Il est évident qu'une aussi grande multiplicité d'accents ne saurait convenir à une cantilène calme et austère, telle que l'exige l'*êthos* du dactyle; mais elle se prête à des mouvements marqués, réguliers et d'une force presque égale, par exemple à la marche militaire, dont l'anapeste est le rhythme naturel.

Tenues.

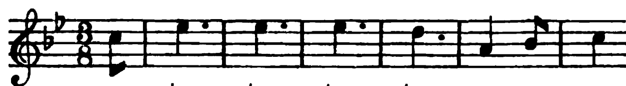
Les formes métriques analysées jusqu'ici ne contiennent que des longues simples de deux unités; elles ont été connues en Grèce de tout temps, et se déduisent des règles usuelles de la versification gréco-latine; la plupart d'entre elles sont communes à la poésie récitée et aux vers méliques[2]. Mais des divisions aussi élémentaires ne pouvaient suffire pour des œuvres musicales largement développées; ici une plus grande variété de durées était indispensable. Les vers destinés à cette catégorie de chants se distinguent par un trait caractéristique : ils renferment

[1] Les combinaisons ioniques ⏗ ⏑ ⏑ ⏑ — et ⏗ ⏑ — —, sont rejetées; la forme péonique ⏗ ⏑ ⏑ — se rencontre seulement comme variante accidentelle du crétique.

[2] Les mètres qui ne renferment pas de tenues à l'intérieur sont rangés par Héphestion dans la classe des *synartètes* (*συνάρτητα*, *metra connexa*); ceux qui en admettent, appartiennent à la catégorie des *asynartètes* (*ἀσυνάρτητα*, *metra inconnexa*). Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, p. 179 et suiv.

des syllabes longues étendues au delà de leur valeur métrique et exprimées par des temps triples (└─) ou quadruples (└─┘), noires pointées ou blanches. Le frappé et le levé du 3/8 et du 2/4 se fondent ainsi en une tenue qui remplit la mesure entière. *Ces longues de trois et de quatre temps ne se décomposent pas en durées plus petites aux endroits correspondants du vers ou de la strophe*, particularité qui les fait reconnaître aisément au milieu des longues ordinaires. Elles se joignent de préférence à des syllabes qui portent l'accent pathétique — interjections, cris de douleur — et, en général, aux éléments du langage où se reflète directement la situation de l'âme, les seuls sur lesquels une idée mélodique puisse s'asseoir et se développer avec ampleur. Nous savons en effet que tout sentiment aime à s'appesantir sur lui-même.

Les tenues les plus fréquentes sont celles qui occupent la mesure de 3/8 en entier; déjà admises par les formes les plus vulgaires de ce rhythme, elles prennent une grande place dans les chœurs tragiques dont les chorées constituent le thème principal (ci-après pp. 136, 137).



'Ι - ὼ δυσ - τά - νων πη - μά - των
*O Graun! Un - se - lig Miss - ge - schick!* ESCHYLE, *les Sept*, IX.

Une des variétés caractéristiques du 2/4, qui sera analysée plus loin, admet aussi la longue de trois temps; mais ni le 5/8 ni le 3/4 ne contiennent jamais une pareille durée.

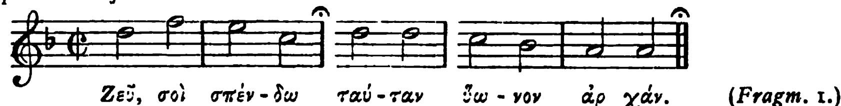
La longue de quatre unités appartient à toutes les formes de la mesure binaire (p. 129-134). On la rencontre surtout parmi les spondées monodiques, lesquels, appelés à traduire des sentiments de douleur et de désespoir, et recherchant par là des contrastes tranchés, se plaisent à opposer les durées extrêmes de la rhythmique grecque : temps simples et temps quadruples, croches et blanches. Cette tenue apparaît déjà dans un des plus anciens genres poétiques cultivés parmi les Hellènes, l'élégie, toujours coupée par petites strophes de deux vers. Le second vers des distiques élégiaques contient deux longues de quatre unités : l'une à la troisième mesure, l'autre à la dernière (p. 182).

Certains rhythmes de choral, tels que le *spondée majeur*, l'*orthios* et le *trochée sémantique*, se composent exclusivement de durées de quatre unités (p. 66), c'est-à-dire de syllabes longues, élevées au double de leur valeur ordinaire[1]. D'après l'interprétation très-plausible de Bergk, les trois rhythmes se trouveraient représentés dans les courts fragments de Terpandre qui sont venus jusqu'à nous[2] :

*Trochées sémantiques.*




*Spondées majeurs.*




*Orthios.*




On se demandera sans doute pourquoi la notation grecque figurait ces durées uniformes par des longues doubles, puisque le mouvement suffisait à déterminer la vitesse de la mesure. Voici la réponse que fait Westphal à cette question : Si les Grecs avaient conçu les syllabes de l'*orthios* et d'autres chants analogues comme autant de longues simples, exécutées dans un mouvement très-lent, ils n'auraient pu en aucun cas leur assigner plus de deux notes d'accompagnement, le *temps premier* (♪) étant indivisible. En traduisant la longue par un temps quadruple, ils ont voulu que chaque note de la mélodie pût être accompagnée à volonté par deux, trois ou quatre sons de l'instrument[3].

Une longue de quatre temps peut remplir tout le frappé des ioniques, ce qui ajoute un nouvel élément de variété à ce rhythme, dont les formes sont déjà si diverses. Toutes se trouvent réunies

[1] Arist. Quint., pp. 36 et 37.

[2] *Poetae lyrici graeci*, 3e éd. (Leipzig, Teubner), p. 812 et suiv. — Pour l'*orthios* un des drames d'Euripide, *Ion*, fournit en outre un exemple indubitable (voir ci-après, p. 221).

[3] Westphal, *Geschichte der alten u. mittelalt. Musik*, p. 108 et suiv.

dans l'exemple suivant, invocation enthousiaste par laquelle se termine un chœur d'Euripide :

Δι - α-βὰς Ἀ - ξι - ὸν εἱ - λισ - σο - μέ-νας Μαινά-δας ἄ-ξει, Λυ - δί - αν τε, τὸν

εὐ - δαι - μο - νί - ας ὀλ - βο - δό - ταν πα - τέ - ρα τε, τὸν ἔ - κλυ - ον εὔ - ιπ - πον

χώ-ραν ὕ - δα - σιν καλ - λί - στοι - σι λι - παί-νειν[1]. *Les Bacchantes*, III, Épode.

Aucune espèce de tenue ne se rencontre parmi les *péons*[2]; mais les longues de quatre temps trouvent place dans le *bacchius*, lorsque celui-ci, réuni à l'iambe, forme le mètre dochmiaque; elles servent alors à renforcer certains accents expressifs ou emphatiques, qui réclament des sons longuement soutenus[3] :

Ἰ - ὼ μά - και-ρα ταυ-ροκ - τό - νων λε - όν - των ἔ - φε-δρε,

SOPHOCLE, *Philoctète*, II.

A part l'usage de la longue de trois temps dans les rhythmes doriques, nous venons d'énumérer les principaux cas où la cantilène grecque admettait des éléments rhythmiques plus étendus que la longue simple. Il était naturellement loisible au compositeur de répartir sur plusieurs intonations la durée totale de la syllabe prolongée, et de la convertir — comme dans l'exemple ci-dessus — en ce qu'Aristoxène appelle un *temps de la rhythmopée*

[1] « Il (Dionysos) amènera les Ménades qui tourbillonnent en chœur, après avoir « traversé l'Axios [au cours rapide] et le Lydias, ce père nourricier, qui apporte aux « mortels des trésors de bonheur et fertilise, dit-on, la contrée aux nobles coursiers, « en l'arrosant des flots d'une onde limpide. »

[2] Cette particularité est connue des métriciens. Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, p. 183.

[3] J. H. H. SCHMIDT, *Eurhythmie*, § 18, 6; *Compos.*, p. 46.

*à la fois composé et incomposé*[1]. Les hymnes *à Hélios* et *à Némésis* fournissent plusieurs exemples du fait.

L'existence de la longue de cinq temps dans les compositions antiques n'est pas démontrée[2]; celle de la longue de six temps est plus douteuse encore, à moins qu'on ne prenne au pied de la lettre la parodie d'un air d'Euripide, qu'Aristophane a intercalée dans ses *Grenouilles*. Toujours attentifs à éviter ce qui aurait pu nuire à la claire intelligence du texte, les poëtes grecs ne prolongeaient jamais la durée de la syllabe au delà d'une mesure binaire simple.

Abordons maintenant d'autres combinaisons métriques, non moins régulières, au point de vue du rhythme, que les précédentes, bien qu'elles ne laissent pas à tous les pieds prototypes leur valeur musicale primitive. Dans les groupes de syllabes décrits jusqu'ici, le dactyle et l'anapeste se traduisent par des mesures binaires; le trochée et l'iambe par des mesures de 3/8. Il en est différemment pour les formes suivantes, les plus riches que l'art grec ait créées, et celles où les poëtes de la grande époque ont déposé leurs plus hautes inspirations; on y voit réunis en un seul et même vers des pieds métriques appartenant originairement à des genres rhythmiques différents[3].

Rhythmes doriques.

Dans quelques mètres où prédominent les pieds binaires, le texte poétique présente des trochées isolés, mêlés aux dactyles. C'est ce qui se voit au quatrième pied du vers suivant :

— ‿ ‿ | — ‿ ‿ | — — || — ‿ | — — | — ‿ ‿ | — ‿ ‿ | —
Τυνδα-ρί - δαις τε φι - λο - ξεί - νοις ἁ - δεῖν καλ - λι-πλοκά - μῳ θ' Ἑλέ - νᾳ
*Tyndaros - söh - ne, des Fremdlings Schutz! und der schön - lo - ckige He - lena! Euch*

PIND. *Ol.* III, str. 1, v. 1.

Ce genre de rhythmes, dits *dactylo-trochaïques*, *épitrites* ou *doriques*, a beaucoup embarrassé les philologues depuis Boekh, et donné lieu aux interprétations les plus diverses. Évidemment, le trochée y occupe une durée égale à celle du dactyle, à savoir

[1] Voir plus haut, p. 67, surtout note 1.

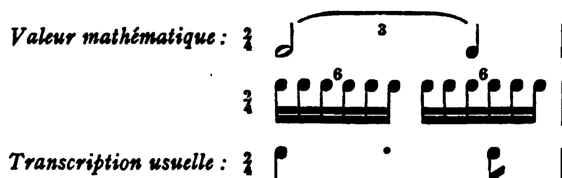
[2] St Augustin, non plus qu'Aristide, n'admet pas des longues de cinq unités : *in omnibus pedibus nulla levatio aut positio amplius quam quatuor occupat tempora. De Mus.*, III, 8.

[3] Héphestion appelle les mètres de la première espèce *purs* (καθαρά); ceux de la seconde espèce se subdivisent en *mêlés* (μικτά) et en *composés* (ἐπισύνθετα).

une mesure de quatre unités. Supposer que l'insertion du trochée entraînait chaque fois un changement de mesure dans la musique et la danse — car il s'agit ici de chant orchestique — serait méconnaître un principe essentiel de toute mélodie. Or les choses étant ainsi, de quelle manière les deux éléments constitutifs du trochée se partageaient-ils la mesure de 2/4 ? Westphal, appliquant la règle commune, — « une longue vaut le double d'une brève » — attribue à la première syllabe du trochée les deux tiers de la mesure totale, à la dernière brève le tiers restant (2/4 𝅗𝅥 ♩ en triolet), ce qui donne pour le vers précité les durées suivantes :



Mais la plupart des nouveaux métriciens transcrivent le trochée mêlé aux dactyles par une figure rhythmique plus simple (2/4 ♩. ♪), laquelle en pratique s'éloigne fort peu du rapport mathématique régulier (2 : 1)[1], ainsi que l'on s'en convaincra en réduisant les deux groupes à un commun diviseur, le douzième de la mesure totale :




Une différence aussi minime disparaissait nécessairement dans la musique grecque, qui n'admettait aucune division rhythmique plus petite que la croche, et où le chef d'orchestre ne marquait qu'une seule percussion pour chaque mesure simple. Il suffit au reste de se rappeler que les trochées binaires étaient réservés à des chœurs d'un style franc et mâle, — telles sont les odes doriques de Pindare — pour rejeter la possibilité de tout petit raffinement rhythmique. Intervalles et mesures étaient autrefois

[1] Voir plus haut, p. 95, note 2. — Il est difficile d'admettre, avec Westphal, que la noire pointée soit en 2/4 une valeur irrationnelle; Aristoxène dit expressément que *toute durée constituant une partie rationnelle de la mesure où elle figure est elle-même rationnelle* (voir plus haut, p. 12, note 2). Or le temps premier étant incontestablement une partie rationnelle du 2/4, ses multiples ne peuvent être considérés comme irrationnels.

—et sont encore de nos jours—des valeurs idéales, que l'exécution n'a pas à réaliser avec une rigueur mathématique. L'expérience nous apprend que certains assemblages de durées deviennent assez vagues dans la musique vocale pour peu que l'on cesse de battre la mesure : le groupe ¾ ♩. ♪ nommément, s'il se répète plusieurs fois de suite, sans être décomposé d'une manière nette et précise par l'accompagnement, se transformera insensiblement en 𝅗𝅥 ♩ (3), division correspondant à un rapport rhythmique plus simple (2 : 1), et par là même plus accessible à notre sentiment[1]. Toutefois, si l'interprétation artistique prend la latitude qui lui revient, il n'en est pas moins désirable que la notation exprime autant que possible des valeurs commensurables avec l'unité fondamentale.

Ainsi que toutes les coupes rhythmiques exclues de la poésie récitée, le trochée binaire (dont la notation métrique est ⌴ ⏑) se reconnaît dans le texte à des signes certains qui le font distinguer du trochée ordinaire. *Il est invariable aux endroits correspondants du vers ou de la strophe*, et ne se remplace jamais — comme le fait le trochée ordinaire — ni par trois syllabes brèves, ni par deux syllabes longues ayant la valeur du chorée irrationnel. Il occupe toujours la première mesure d'une dipodie, la troisième d'une tétrapodie, et est suivi invariablement du spondée[2] ou de la longue de quatre temps.

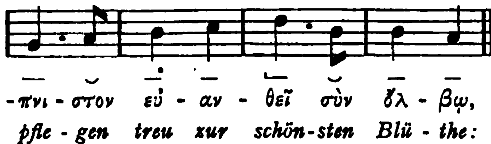
On sait que les rhythmes dactyliques, contrairement aux anapestes, ont un levé peu accentué, ce qui explique pourquoi la dernière noire du spondée est parfois rendue dans les vers épitrites par une syllabe brève. Cette irrégularité, peu habituelle aux mesures binaires, justifie une autre anomalie métrique des épitrites, à savoir l'apparition de trois syllabes brèves, en place du dactyle, au début du vers ou du membre. Selon Schmidt, ce tribraque apparent équivaut comme durée à l'anapeste dactylique.

[1] Il se passe là une simplification analogue à celle que notre sentiment opère dans l'appréciation des intervalles qui sur l'échelle génétique des sons musicaux embrassent plus de six quintes. Cf. Barbereau, *Origine du système musical*, p. xii et suiv.

[2] A la place du spondée apparaît exceptionnellement l'*anapeste dactylique* (*Nem.* V et *Isthm.* III); une fois le dactyle est résolu en quatre brèves (*Isthm.* III). Cf. J. H. H. Schmidt, *Leitfaden*, § 12, *Compos.*, § 7 et *Griechische Metrik*, § 20.

Rien n'empêche néanmoins de le traduire par un triolet de noires, et cela paraît même être plus conforme à la contexture d'un rhythme dont le frappé seul avait un accent marqué :



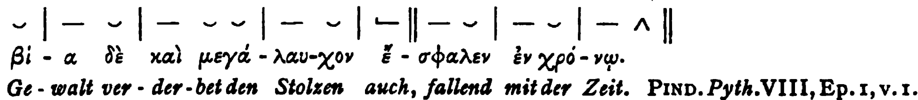




PIND. *Isthm.* IV, ant. 1, v. 6.

Les rhythmes doriques appartiennent exclusivement au style orchestique, c'est-à-dire au chant choral accompagné de danse : Pindare, qui les a cultivés avec une prédilection particulière, s'en sert pour toutes les variétés de la lyrique chorale[1].

**Dactyles cycliques.**

Nous venons de constater la présence d'un pied ternaire dans les mesures à deux temps; réciproquement le 3/8 admet souvent un pied métrique d'origine binaire, le dactyle :




PIND. *Pyth.* VIII, Ep. 1, v. 1.

Ce dactyle anormal, pour lequel on a adopté une notation métrique spéciale (— ⏑), est dit *cyclique*[2]. Sa durée totale est plus courte d'un quart que celle du dactyle ordinaire, et se renferme conséquemment dans une mesure de 3/8. Comment cette durée se répartit-elle entre les trois syllabes du groupe? En conséquence d'une interprétation subtile de la règle d'Aristoxène, Westphal en arrive à la déterminer par une notation très-compliquée (3/8 ♩ ♪ ♪),

[1] La 1re Pythique (voir T. I, p. 450) est une composition dorique.

[2] « Le pied commençant par une longue et terminé par deux brèves s'appelle « dactyle.... Les rhythmiciens disent que [parfois] sa longue est plus brève que la « [longue] parfaite, mais, ne pouvant dire de combien, ils l'appellent irrationnelle. « Le pied inverse, commençant par les deux brèves et se terminant par la [longue] « irrationnelle, pied qu'ils distinguent de l'anapeste [ordinaire], est appelé par eux « *cyclique.* » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XVII. — « Quelques-uns considèrent ces « dactyles comme se rapprochant beaucoup, [quant à la longueur,] des trochées. » *Ib.*, XX.

bien que, dans le fait, il se serve de la transcription communément admise aujourd'hui ($\frac{3}{8}$ ♩. ♬ ♩). Ainsi que l'on s'en convaincra par l'analyse des deux formules, leur différence consiste uniquement dans la position de la note médiane, et se réduit à $^1/_{18}$ de la mesure totale.

*Valeur adoptée par Westphal :* $\frac{3}{8}$

$\frac{3}{8}$

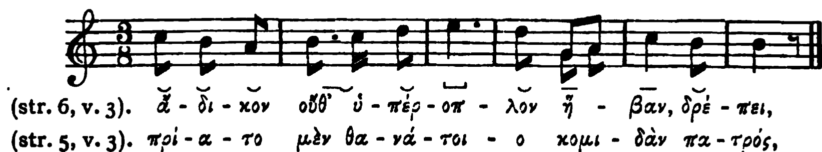
*Transcription usuelle :* $\frac{3}{8}$

Inutile de faire remarquer qu'un écart aussi insignifiant n'aurait pu être observé par un chanteur isolé, et à plus forte raison par une masse chorale, excepté dans une mesure lente, se subdivisant en petites durées. Or les mètres qui admettent le dactyle cyclique sont d'origine populaire et possèdent un caractère particulièrement franc et alerte.

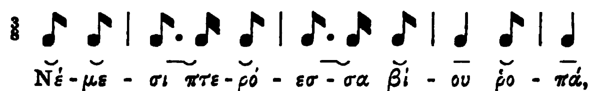
Contrairement au dactyle ordinaire, qui se contracte en spondée ou se dédouble en procéleusmatique, le *dactyle cyclique est généralement invariable à l'endroit correspondant du vers ou de la strophe;* en tout cas il ne peut se trouver qu'à la place d'un pied ternaire, trochée ou tribraque. L'insertion d'un groupe aussi marqué a pour effet de modifier la contexture et l'allure de la mesure de 3/8, en donnant une intensité plus considérable au temps levé; dès lors le rhythme, de choréïque qu'il était, prend le nom de *logaédique* (λογαοιδικόν)[1]. Ce qui distingue tout d'abord les chorées et les logaèdes entre eux, c'est la coupe de leurs membres. Tandis que les chorées, trop peu consistants pour s'isoler, se rangent deux à deux sous un *ictus* commun, chaque mesure logaédique forme par elle-même une véritable unité. Aussi l'*arsis* reçoit souvent une syllabe longue, non-seulement, comme le font les chorées, au début du vers et dans les mesures paires, mais à presque tous les endroits du membre. Une combinaison assez rare du 3/8, tolérée seulement dans les rhythmes logaédiques, s'explique par les mêmes causes; c'est l'*iambe retourné* ($\frac{3}{8}$ ♪ ♩), figure qui à l'antistrophe

[1] Ainsi nommé à cause de l'irrégularité apparente de ses combinaisons syllabiques, par laquelle il se rapprochait du langage ordinaire (λόγος). Des exemples de ce rhythme se trouvent plus haut, pp. 56, 73 et 75.

s'échange indifféremment avec le tribraque; ce qui donne lieu de supposer que la longue portait dans la mélodie deux intonations différentes. L'iambe retourné a sa place habituelle au début des vers éoliens; dans la 6e Pythique de Pindare on le trouve néanmoins aussi à l'intérieur du vers :




De même que le dactyle, l'anapeste se pliait à la division ternaire ou cyclique[1]; il se substituait alors à l'iambe, comme le dactyle cyclique au trochée. C'est ainsi que Bellermann et Westphal ont traduit les anapestes de Mésomède :




On a indiqué au précédent chapitre la valeur rhythmique des *chorées irrationnels*, spondées apparents qui se voient à quelques endroits des mètres choréïques. Mais il nous reste à mentionner un autre dactyle ternaire, auquel Schmidt donne le nom de *dactyle rapide*, et qu'il traduit par une noire et deux doubles croches (en notation métrique — ⏕). Beaucoup moins fréquent que le dactyle cyclique, il se mêle à des chorées, jamais à des logaèdes[2].




ARISTOPH., *Lysistrate*, IX.

Nous mentionnerons enfin, avec Schmidt[3], deux groupes métriques rarement employés : le *péon cyclique*, lequel apparaît sous une double forme (3/8 ♩ ♪ ♬ ou — ⏑ ⏕; 3/8 ♬ ♩ ou ⏕ ⏑ —) et l'*ionique cyclique* (3/4 ♬ ♩ ♫ ou ⏕ — ⏑ ⏑). Ces combinaisons exercent peu d'influence sur le caractère du rhythme fondamental.

[1] Voir plus haut, p. 115, note 2.
[2] Cf. J. H. H. SCHMIDT, *Compos.*, § 8, 4; § 18, 11.
[3] Id., *Compos.*, § 8, 2 et 3; *Leitfaden*, § 14.

## § IV.

Exprimer les sentiments de l'âme, en évoquant dans l'imagination de l'auditeur les mouvements qui les accompagnent, tel est le programme dont la musique a de tout temps poursuivi la réalisation. Mais il n'est aucune des parties de l'art où la relation entre l'objet à exprimer et le moyen d'expression se montre plus à nu que dans le rhythme, qui réalise le mouvement sous une forme saisissable à tout homme. Un rapport aussi direct ne pouvait échapper longtemps au sens délicat du peuple grec; aussi l'observation a-t-elle conduit de bonne heure ses artistes à des principes de style relatifs à l'usage des types rhythmiques. Et nos véritables guides ici ne sont pas les textes, qui se bornent à de vagues généralités ou à des analogies banales[1]; chaque page de la littérature hellénique atteste l'existence virtuelle de ces principes. L'idée et la forme sont si étroitement liées dans la production artistique des Grecs que la recherche du nouveau, le désir d'étonner y viennent rarement troubler cette harmonie. C'est pour l'artiste moderne un spectable attachant et instructif à la fois que de voir avec quelle délicatesse, avec quelle fécondité d'invention les Grecs ont su dépeindre, au moyen d'un petit nombre de types rhythmiques, les divers états de l'âme accessibles à l'esthétique de l'antiquité, sans se trouver gênés par des formes traditionnelles qui, au premier abord, paraissent un obstacle à tout essor de la fantaisie. Cette étude présente un intérêt plus immédiat encore, celui de constater l'identité fondamentale du langage des passions à travers les siècles. Non-seulement nos chants populaires, mais aussi les œuvres de nos grands compositeurs fournissent

[1] « Dans la démarche, des pas suffisamment grands et égaux, suivant le [mouvement « du] *spondée*, auront un *éthos* modéré et viril; d'autres suffisamment grands, mais « inégaux, suivant le [mouvement du] *trochée* ou du *péon*, seront plus animés qu'il ne « convient; d'autres égaux, mais fort petits, suivant le [mouvement du] *pyrrhique*, auront « un caractère de platitude et de vulgarité; d'autres brefs et inégaux, confinant aux « rhythmes irrationnels, seront tout à fait dépourvus de consistance; enfin ceux où les « divers rhythmes s'emploient pêle-mêle, imiteront les pas d'un imbécile ou d'un « homme qui divague. » ARIST. QUINT., p. 99.

la matière de maint rapprochement curieux, de mainte analogie frappante.

C'est dans la sphère des sentiments élevés, prenant leur source dans la conscience morale de l'individu — religion, héroïsme, souffrance noblement endurée — que se meuvent les rhythmes binaires. Parmi eux, le dactyle (δάκτυλος)[1], le mètre de la poésie épique, a un *éthos* sévère, grandiose et d'une haute portée idéale. Il accompagne la marche des dieux, évoque l'image d'un passé lointain, mystérieux, et proclame les arrêts inflexibles du destin[2]. Aucune composition ne porte une empreinte aussi profonde de ce caractère austère que le chœur d'entrée de l'*Agamemnon* d'Eschyle, où les vieillards d'Argos rappellent le sombre passé de la maison des Atrides, et s'abandonnent au pressentiment des nouveaux malheurs qui vont fondre sur elle. En prenant un mouvement plus accéléré, le dactyle se convertit aisément en un rhythme pathétique; mais sa gravité n'est pas altérée par là; ces *dactyles agités*, auxquels s'associait probablement le mode mixolydien, ont en général un accent très-viril, et se prêtent à des protestations contre les rigueurs du destin, plutôt qu'à des cris de douleur désordonnés[3]. Pieds binaires.

Les vrais *spondées* dactyliques ont un mouvement imposant et des accents sensiblement égaux et marqués, comme il sied à une mesure destinée par sa nature même à être l'organe de la prière fervente[4]. Le *spondée majeur*, l'*orthios* et le *trochée sémantique* rendent à un degré plus élevé encore les effusions du sentiment religieux[5].

1 Sur l'étymologie du mot *dactyle*, voir CHRIST, *Metrik*, p. 161.

2 ESCHYLE, *Agamemnon*, I; *les Euménides*, VII; en parodie : ARISTOPHANE, *les Nuées*, I; *les Grenouilles*, IX, X, XI.

3 ESCHYLE, *les Suppliantes*, I, str. 3; *les Perses*, VI; SOPHOCLE, *Électre*, I; *Philoctète*, V, sect. 3; EURIPIDE, *Andromaque*, VIII (monodie de Pélée); *Hélène*, II, str. 4; *les Phéniciennes*, X.

4 Cf. la mélodie liturgique des Chinois, citée par Ambros (*Geschichte der Musik*, p. 30). La marche religieuse dans l'*Alceste* de Gluck, ainsi que l'hymne des prêtresses de Diane dans l'*Iphigénie en Tauride*, du même compositeur, ont le rhythme spondaïque.

5 « L'*orthios* et le *trochée sémantique*, remplis de sons très-longs, expriment la « grandeur. » ARIST. QUINT., p. 98. — C'est bien là le caractère que Beethoven a su donner au *trochée sémantique* dans un des plus beaux passages de la 9e symphonie (*Seid umschlungen, Millionen*).

Les mètres épitrites ou doriques se rattachent aux dactyles graves, dont ils partagent la puissante ampleur, mais non l'austérité et la rigidité. Il semble exister entre ces deux variétés de l'espèce dactylique une nuance semblable à celle qui fait distinguer le mode dorien de l'hypodorien[1]. Au théâtre comme dans la lyrique chorale, les rhythmes doriques, d'une couleur si riche en sa sobriété, ne se marient qu'à des mélodies divisées en strophes majestueuses et unies à une poésie pleine de calme et d'élévation[2].

Par suite de son levé très-marqué et de la multiplicité de ses accents, l'anapeste (ἀνάπαιστος)[3] possède un *éthos* résolu, actif, martial; les chants guerriers (*embateria*) que Tyrtée composa pour la jeunesse spartiate, au temps de la seconde guerre messénienne, et l'hymne révolutionnaire de Rouget de Lisle reproduisent ce rhythme mâle et robuste sous une forme presque identique[4]. Les anciens s'en servaient en général pour tout ce qui s'exécutait en marchant : chants de procession, cortéges funèbres, morceaux d'entrée et de sortie exécutés par le chœur de la tragédie; des anapestes préparent l'arrivée des personnages de haute extraction, et accompagnent les évolutions du chœur dans la *parabase* de la comédie. C'est aussi en ce mètre que s'exhale chez Euripide la plainte véhémente des princesses et des héros frappés par le malheur; les spondées alors y dominent[5]. L'harmonie de ces chants, empruntée aux cantilènes mélancoliques des Asiates[6], était, selon toute apparence, la syntono-lydienne.

645-628 av. J. C.

Pieds ternaires.

En résumé, les rhythmes binaires brillent par la noblesse plutôt que par l'abondance et la variété; leur mouvement était généralement modéré, excepté dans quelques formes issues de

1 La 1re Pythique, conçue en dactylo-épitrites, avait, si nous nous en rapportons à Kircher, une mélodie hypodorienne. Stésichore s'est servi du mode phrygien dans son *Orestie*, composée en dactylo-épitrites (Bergk, fr. 34).

2 Eschyle, *les Suppliantes*, I, str. 1; *Prométhée*, III; Sophocle, *Ajax*, I; *Œdipe à Colone*, V; *les Trachiniennes*, I, str. 1; Euripide, *Andromaque*, V, VII; *Médée*, III, IV, V; *Rhésus*, III.

3 Du verbe ἀναπαίω, refrapper, répercuter, frapper à rebours.

4 Cf. Westphal, *Metrik*, II, p. 639. — « *Spartiatarum procedit agmen ad tibiam, nec* « *adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.* » Cic., *Disp. Tusc.*, II, 16, 37.

5 Voir plus haut, p. 105, note 1. — Cf. J. H. H. Schmidt, *Monodien*, § 13.

6 Cf. Eschyle, *les Perses*, v. 937; Euripide, *Iph. en Tauride*, v. 179 et *passim*.

l'anapeste, tels que la danse pyrrhique[1]. Au contraire, une variété presque exubérante caractérise la mesure ternaire; celle-ci semble particulièrement apte à rendre les mouvements de l'âme déterminés par une cause extérieure. Dès la plus haute antiquité, le 3/8 porte l'épithète de *chorée* (*χορεῖος*), le *coureur* ou le *danseur*, désignation commune aux deux formes-types, mais s'appliquant plus spécialement au *trochée*. Ce dernier terme (*τροχαῖος*) se rapporte au mouvement giratoire de la danse en rond, mouvement comparable à celui d'un disque roulant[2]. Tandis que la forme anacrousique du 3/8, procédant du faible au fort, est vigoureuse et agressive, le trochée, en tombant du temps fort sur le temps faible, prend une allure plus molle. Par suite du retour fréquent des frappés, — ce qui force le pied à se lever et se poser très-vite — le trochée possède à un haut degré le caractère de la précipitation; son allure légère en fait chez nous le rhythme favori des danses populaires les plus animées (la valse et la tarentelle); mais sa gaieté tourne aisément au trivial; en effet, la mesure trochaïque règle aussi les pas du *Cordax*, danse obscène[3] de la vieille comédie attique. Employé comme rhythme militaire, le

[1] « Étant composés de brèves seules, les rhythmes du genre égal sont rapides et « chaleureux; mêlés [de diverses durées, ils deviennent] neutres et calmes; mais s'ils « se composent [uniquement] de longues durées, ils exprimeront une grande tranquillité « de l'âme. C'est pourquoi les brèves conviennent aux danses pyrrhiques, les durées « mêlées aux danses de moyen caractère; quant aux durées très-longues, [les anciens] « les réservaient pour les hymnes sacrés, qu'ils se complaisaient à étendre, montrant « ainsi qu'ils aimaient à s'en occuper et à s'y arrêter, et désirant conduire, par l'égalité « et la lenteur des mouvements, l'esprit des hommes vers la modération, seule santé « de l'âme. Ainsi dans les pulsations des artères, les contractions et les dilatations qui « se produisent d'une manière analogue, [c'est-à-dire lentement et également], sont des « indices de santé. » Le texte d'Aristide, tel que le donne Meibom, est inintelligible. 1° Au commencement nous proposons de lire (p. 97) : *τῶν δ'ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι, οἱ δ'ἀναμὶξ, ἐπίκοινοι καὶ κατεσταλμένοι;* 2° nous lisons *διατριβὴν ἡδεῖαν* au lieu de *δ. μίαν*, et *τήν τε ἀνθρώπων διάνοιαν* au lieu de *τ. τ. αὐτῶν δ.* (A. W.).

[2] Cf. *Philologus*, XXX, p. 394 et suiv.

[3] « Le trochée est *κορδακικώτερος*, comme on le voit par les tétramètres, rhythme qui « court et tourbillonne. » Aristote, *Rhét.*, III, 8. — « L'auteur (Aristophane) s'est servi « (dans *les Acharniens*) du mètre trochaïque, comme étant approprié à l'empressement « des vieillards qui poursuivent [Amphithéos]. Les comiques et les tragiques ont coutume « d'employer ce mètre lorsqu'ils introduisent le chœur au pas de course. » *Schol. Arist. Acharn.*, v. 204.

16

trochée marque la mesure du pas redoublé, tandis que l'anapeste est une marche de parade[1]. L'*iambe* (ἴαμβος) a plus de vivacité et de chaleur; en grec, de même qu'en français, il rappelle le rhythme fortuit du langage parlé; « de tous les mètres, » dit Aristote, « c'est celui qui frappe le plus souvent notre oreille dans « le discours journalier[2]. » Plein de verve mordante, d'élan et de fougue, il excelle à exprimer les sentiments personnels les plus âpres — raillerie, injure grossière — et à dépeindre les manifestations d'une bruyante allégresse; les cortéges dionysiaques, les joyeux chants d'hyménée[3] ont le mètre iambique.

En prenant un mouvement posé, la mesure ternaire savait s'adapter aux évolutions de la danse tragique — la grave *emméléia* — et exprimer le plus haut *pathos*. Il y a donc lieu de distinguer pour les compositions choréïques deux manières nettement tranchées : l'une, vive, alerte, caractérisée par l'abondance des tribraques et des syllabes irrationnelles, mais n'admettant de tenues qu'à la fin des vers, domine dans les poésies destinées à la récitation, dans la chanson, dans les airs à danser de la comédie et dans quelques chants tragiques exprimant une douleur vive et bruyante; l'autre manière, grave, sérieuse, rejette les syllabes irrationnelles et fait un usage très-modéré du dédoublement, mais elle prodigue en revanche les tenues à l'intérieur du membre. Cette dernière, qui mêle librement les trochées aux iambes, est propre aux grands chœurs de la tragédie; Eschyle en a tiré les effets les plus grandioses et les plus puissants. L'une et l'autre manière sont exclues de la lyrique chorale.

A son origine le rhythme logaédique appartient à la musique champêtre; c'est une marche villageoise, une danse de satyres (*sikinnis*). La comédie conserve aux logaèdes leur caractère primitif; un morceau de l'*Assemblée populaire des femmes* est qualifié « un air du bon vieux temps à chanter d'une manière rustique. »

1 « Les trompettes qui les accompagnaient (à savoir les Romains fuyant devant les « Germains d'Arminius, 9 apr. J. C.) s'étant mis à jouer le *trochaïon* (le pas de charge), « firent croire aux ennemis que c'était Asprénas qui avait envoyé des renforts. » Dion. Cassius, 56, 22. — Cf. Suidas, au mot Τροχαῖον.

2 *Rhêtor.*, III, 8.

3 Chanson à Déméter dans *les Grenouilles*, IV. Cf. V, VI, VII et *passim*.

Parmi les rhythmes grecs, aucun ne s'est épanoui plus librement; parcourant toute l'échelle des sentiments, depuis le naïf jusqu'au sublime, il a conquis dans la littérature mélique une plus grande place à lui seul que tous les autres ensemble. Les chants en logaèdes comportent trois manières ou styles métriques : le premier, que nous appellerons le *style odique* (ci-après, p. 162), simple et distingué, caractérise la chanson des Éoliens (pp. 138, 400); le deuxième, le *style lyrico-orchestique*, plus travaillé, est propre à la poésie chorale[1] (p. 384); enfin le troisième, le *style dramatique*, se forme du mélange des deux précédents.

**Pieds quinaires.**

Par leur contexture irrégulière et compliquée, les mesures à cinq temps se prêtent à l'expression des sentiments anormaux et changeants : perplexité, ivresse, enthousiasme. Elles ont leur origine dans les danses armées usitées chez les peuples de l'île de Crète depuis la plus haute antiquité (pp. 344, 374).

En tant que rhythme orchestique, les *péons*[2] ont un mouvement plus fiévreux que les chorées. Enthousiastes à l'égal des ioniques, mais non pas mous et efféminés comme ceux-ci, ils sont apparentés aux iambes, avec lesquels ils se partagent le domaine de la comédie. Leur mobilité excessive convient mal à la pompe tragique; mais la lyrique chorale ne les dédaigne pas à l'occasion; ils apparaissent deux fois dans les chants de triomphe de Pindare[3], mêlés aux *bacchius*, autre forme du 5/8 (pp. 66, 103). L'agitation intérieure qu'expriment les rhythmes en rapport hémiole va dans le *bacchius* jusqu'à l'exaltation désordonnée; sous l'influence d'un danger imminent ou d'un malheur elle se convertit en hésitation et angoisse. D'autre part, si nous en croyons les notices des anciens relatives au *péon épibate*, le mouvement impétueux du

[1] Cf. J. H. H. SCHMIDT, *Compos.*, § 22; *Griechische Metrik*, §§ 24 et 25.

[2] Contrairement à l'opinion commune, qui rattache le mot *péon* (παιών) aux *péans* (παιᾶνες), hymnes en l'honneur d'Apollon, j'incline à croire avec M. v. Leutsch (*Philol.*, T. XI, p. 335) que la désignation de la mesure quinaire vient directement de παίω, je frappe (voir p. 344). La même racine verbale a produit aussi le mot *anapeste* (p. 120, note 3). Dans les anciens monuments littéraires, le péan est toujours dépeint comme un chant calme (voir ci-après, pp. 311, 368, 422). Il est à remarquer qu'on ne trouve aucune trace du rhythme crétique dans les péans dont il subsiste des fragments, à l'exception de deux vers anonymes que M. Bergk attribue à Simonide (fragm. 27).

[3] *Ol.* II et *Pyth.* V. — Cf. J. H. H. SCHMIDT, *Griech. Metrik*, § 21.

rhythme quinaire savait aussi s'approprier aux accents les plus élevés de l'enthousiasme religieux[1].

Pieds sénaires. Parmi les formes métriques du 3/4, l'*ionique mineur*, appelé également aux temps anciens *baccheios* (*βακχεῖος*, *rhythme bachique*), sert à traduire des sentiments violents, convulsifs, spasmodiques : élans impétueux, suivis d'un profond abattement, cris de jubilation ou de détresse; il aimait l'accompagnement bruyant des instruments à percussion[2]. Aucune œuvre n'est plus instructive pour l'*éthos* des ioniques que les *Bacchantes* d'Euripide, dont les principaux morceaux ont ce mètre. Les Grecs trouvaient au rhythme ionique une saveur exotique très-prononcée; Eschyle le met dans la bouche des Perses, des Égyptiennes fugitives, ce qui prouve que l'élément pittoresque — que nous appelons la couleur locale — était loin d'être dédaigné par le poëte antique. Pour nous expliquer l'effet troublant de ce rhythme sur l'organisation des Hellènes, il faut se rappeler que les ioniques s'employaient très-souvent sous la forme *brisée* (voir plus haut, p. 78). L'*ionique mineur* est aussi le mètre d'un cycle de chansons érotiques qui se rattache à l'école d'Anacréon. Quant à l'*ionique majeur*, presque inconnu aux temps classiques, il conquiert une grande vogue pendant l'époque alexandrine, par les poésies lascives auxquelles v. 280 av. J. C. Sotadès a laissé son nom. Primitivement chantés, les *Sotadées* aux temps de l'empire romain se déclamaient avec accompagnement d'une mimique licencieuse[3]. Tout autre est le caractère d'un dernier type de la mesure du 3/4, le *choriambe*, appartenant exclusivement à la tragédie. Son mouvement est impétueux et désordonné, mais n'a rien que de noble. Les choriambes se montrent seulement dans les situations les plus poignantes, et toujours associés à d'autres mètres[4].

[1] « Les rhythmes qui suivent le rapport de 3 à 2, sont les plus passionnés. Parmi « ceux-ci l'*épibate* émeut davantage, confondant l'esprit par sa double *thésis*, par la « grandeur de l'*arsis* poussant l'âme au sublime. » ARIST. QUINT., p. 98.

[2] EURIPIDE, chœur d'entrée des *Bacchantes*, cité plus loin, p. 424. Voir aussi pp. 241, 345; CHRIST, *Metrik*, p. 513-517. — Aristide Quintilien (p. 37) appelle l'*ionique* un rhythme grossier (φορτικός).

[3] ARIST. QUINT., p. 32.

[4] ESCHYLE, *Agamemnon*, I, str. 4; *les Sept devant Thèbes*, VIII, str. 3; *les Perses*, IV, str. 1; SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, II, str. 2.

Pieds métaboliques.

La scène tragique s'est aussi approprié le rhythme *dochmiaque* (p. 79), et lui assigne le premier rang pour l'expression de la douleur, du désespoir et, en général, de toutes les passions violentes. Son caractère est très-distinct de celui des autres rhythmes employés en des moments analogues; tandis que les dactyles agités expriment un chagrin tenace, ne laissant ni trêve ni repos, et que les anapestes plaintifs traduisent des lamentations féminines, larmoyantes et monotones, les dochmies, par le continuel changement de la mesure, excellent à rendre les mouvements multiples et contradictoires qui accompagnent certains sentiments extrêmes, ou à dépeindre les phases successives d'une situation désespérée. C'est le rhythme des chœurs épisodiques et des chants de la scène[1]. Son *éthos*, toujours véhément, jamais énervé comme celui des ioniques, convient même à des chants remplis d'une âpre solennité, tel que le suivant :

Τὸν ἀ - μόν νῦν ἀν - τί - παλον εὐ - τυ - χεῖν
*Ge - währt, Göt - ter, Ihm, der vor - kämpft für uns,*

θε - οὶ δοῖ - εν, ὡς δι - καί - ως πό - λεως
*Des Siegs Eh - re: denn ge - recht zieht er aus*

πρό - μαχος ὄρ - νυ - ται·
*Zum Schutz die - ser Stadt!*

Eschyle, *les Sept*, IV, str. 1.

Par une transition qui n'a rien de forcé, les dochmies expriment aussi l'agitation tumultueuse du bonheur et du plaisir[2]. Ceci nous montre une fois de plus que la pratique des anciens ne s'appuyait pas sur des théories abstraites, mais sur l'analyse même des manifestations spontanées du sentiment humain.

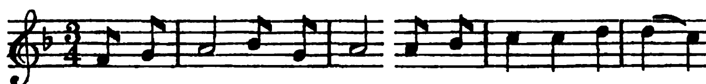
[1] Les dochmies, très-rares dans *les Perses*, peu abondants dans *les Suppliantes*, prédominent dans *les Sept*, où la situation est tendue depuis le commencement jusqu'à la fin du drame, ainsi que dans *les Euménides*. On remarquera que chacune de ces deux dernières pièces forme la conclusion d'une trilogie.

[2] Euripide, *Hélène*, IV, sect. 1.

§ V.

**Membres et vers.**

Dans la poésie lyrique des peuples occidentaux chaque vers correspond d'ordinaire à un membre rhythmique. Seuls les vers très-courts ne forment pas toujours un membre complet. Réciproquement les plus longs — en français ceux de 12 ou de 10 syllabes — embrassent souvent deux membres :




GLUCK, *Armide*, sc. I.

*Chez les anciens il est de rigueur que la fin du vers coïncide avec une fin de membre.* Les vers renfermant deux membres sont les plus usités, non-seulement dans la versification commune, qui n'en connaît guère d'autres (p. 167), mais aussi dans la poésie spécialement musicale (p. 189). Une différence plus essentielle est la suivante : pour les musiciens européens le membre est à la fois une unité rhythmique et une unité grammaticale; pour les Grecs de l'époque classique il n'était qu'une unité rhythmique et musicale. Le sentiment moderne exige que la parole établisse une séparation sensible entre deux membres consécutifs : chacun d'eux doit renfermer un sens fini, une incise, ou se terminer au moins à la fin d'un mot. Les anciens, moins rigoureux, tolèrent dans la poésie chantée que la fin d'un membre tombe au milieu d'un mot; *il leur suffit que le dernier membre de chaque vers se termine par un mot entier.*

**Terminaison des membres.**

Selon la place que le membre occupe dans le vers ou dans la période, selon qu'il se relie plus ou moins étroitement au suivant, sa terminaison peut affecter une des trois formes qui vont être décrites :

1° Les syllabes du texte poétique remplissent le membre d'un bout à l'autre : le dernier pied n'est complété ni par un silence ni par une tenue; en outre il n'y a pas de tenue à l'avant-dernière

mesure. Les membres ainsi faits sont dits *pleins*, sans lacune; à cette catégorie appartiennent les suivants :

*Dimètre trochaïque plein :* $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)
*Jus-sus est in - er-mis i - re*

*Tétrapodie dactylique pleine :* $\frac{2}{4}$
*Aut E-phe-sum bi-ma-ris-ve Co-rin-thi*

2° Le levé du dernier pied manque dans le texte poétique; la lacune est remplie par la prolongation du frappé ou par un silence (ceci seulement à la fin du vers). En ce cas le membre est *catalectique*, incomplet, mutilé :

*Dimètre trochaïque catalectique :* $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)
*Nu-dus i - re jus-sus est*

*Tétrapodie dactylique catalectique :* $\frac{2}{4}$
*Ger-mi-ne no-bi-lis Eu-la-li - a* (PRUD.).

La quantité de la syllabe finale étant indifférente, il peut arriver par là qu'une brève remplisse toute la mesure.

3° Une tenue occupe l'avant-dernière mesure simple, et, si le membre débute par le frappé, la dernière mesure aussi est incomplète. Nous appellerons *tombant*[1] un membre de cette espèce :

*Dimètre iambique tombant :* $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)
Ἐ - γὼ γέ - ρων μὲν εἰ - μι, *Anacreont.*, 38.

*Dimètre anapestique tombant :* $\frac{2}{4}$ (₵)
*De-us i-gne-e fons a-ni-ma-rum* (PRUD.).

*Dimètre trochaïque tombant :* $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)
*Bac-che Bac-che Bac - che* (*Refrain populaire*).

Dans certains mètres, la suppression s'étend à une plus grande partie du vers; toute la dernière moitié des membres anapestiques peut être remplacée par des silences. Lorsque le membre finit en même temps que le vers, la terminaison sur le frappé (dite en

[1] De préférence à la nomenclature des métriciens, je choisis celle de Schmidt, plus intelligible pour les musiciens, et moins compliquée. — Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, p. 136 et suiv.

français *masculine*) procure seule à l'oreille un repos satisfaisant. C'est pourquoi les mesures thétiques — dactyles, trochées, ioniques majeurs — appellent la terminaison catalectique, tandis que les mètres anacrousiques — anapestes, iambes, ioniques mineurs — se terminent naturellement pleins. Mais à la conclusion totale de la période les anapestes et les iambes affectionnent la forme *tombante* (notre terminaison *féminine*); c'était là, paraît-il, une cadence très-agréable à l'oreille des Hellènes.

Les trois modes de terminaison qui viennent d'être énumérés s'appliquent à toute espèce de poésie. Les textes destinés au chant peuvent en outre renfermer des tenues — et avoir conséquemment des pieds incomplets — non-seulement à la fin, mais aussi dans le corps du vers; en ce cas les métriciens les appellent inconnexes ou *asynartètes*. Quant aux vers récités, ils sont connexes ou *synartètes*, c'est-à-dire dépourvus de tenues intérieures.

De même que les membres métriques sont fréquemment incomplets, il leur arrive aussi d'avoir une syllabe *surabondante*, soit à la fin, soit au commencement. Ceux qui débutent par un temps levé ont parfois une *arsis* finale de trop[1].

*Alcaïque ennéasyllabe :* $\frac{3}{8}$ ($\frac{6}{8}$)

*Sil - vae la - bo - ran - tes ge - lu - que.* Hor., I, 9, 3.

Plus souvent la syllabe superflue se trouve en tête du membre, par suite de l'adjonction d'une anacrouse qui n'est pas comptée dans le rhythme. Des dactyles ou des membres doriques que précède accidentellement un levé de la valeur d'une noire ne doivent pas se confondre avec de vrais anapestes, dont l'allure est plus animée et plus énergique. Le vers suivant est une pentapodie dorique augmentée d'une anacrouse :

$\frac{2}{4}$

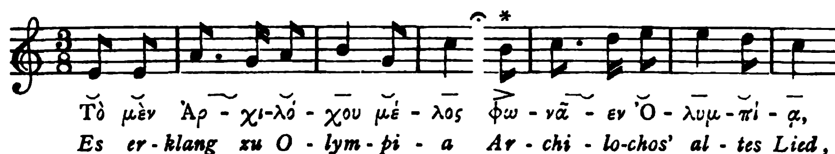
'Αλλ' ὦ Πί - σας εὔ - δεν-δρον ἐπ' 'Αλ-φε - ῷ ἄλ-σος,

*Oh Pi - sa's Hain, baumprangend am Al - phe - os - u - fer!*

Pind. *Ol.* VIII, antistr. 1, v. 2.

[1] Schmidt appelle *hypermètres* cette sorte de membres (*Compos.*, § 15). — En français les vers féminins de huit syllabes — par exemple : *La danse n'est pas ce que j'aime* (dans *Richard Cœur-de-Lion*) — sont des hypermètres.

En général le fragment de mesure a juste la durée du levé; toutefois on rencontre aussi des anacrouses irrégulières, telles que les suivantes :




PIND. *Ol.* IX, str. 1, v. 1.




*Ol.* VI, ant. 1, v. 6.

Nous allons énumérer et analyser les membres métriques dont la coupe présente le plus d'intérêt au point de vue musical, et qui se rencontrent à l'état de vers séparés — ou *mètres* — dans les textes destinés au chant.

Membres dactyliques.

La *dipodie dactylique* (I), passant trop vite pour établir un sens musical de quelque importance, forme rarement à elle seule un vers; dans la poésie mélique elle se joint toujours à des membres plus étendus. Ce n'est qu'à une époque récente que l'on s'avisa d'écrire des pièces entières en ce mètre :




EURIP., *Iph. Aul.*, V.

Parmi les membres dactyliques, la *tétrapodie* (II), qui suffit à remplir un vers, est la plus répandue dans les divers genres de la poésie chantée; elle prend à volonté l'allure calme ou l'allure rapide. C'est un des principaux éléments de l'ancienne lyrique chorale, représentée par Alcman, Stésichore et Ibycus; mais la muse de Pindare dédaigne ce rhythme trop simple. Le drame s'en sert pour les chants plaintifs d'un caractère véhément mais digne. La contraction est assez rare dans ces dactyles agités; parfois de longues séries de membres n'en contiennent aucune;

même au dernier pied du vers elle manque souvent. La tenue n'apparaît également que de loin en loin.

*Thème.*

Ὦ-μοι ἐ - γώ, κα-κὸν οἷ - ον ὁ - ρῶ τό-δε Eurip., *Andr.*, VIII.
*Weh'! Was er - blick' ich des schlimmen und schrecklichen*

*Variations.*

Δεῦρ' ἴ - τε σε - μναὶ θεαὶ πυ - ρι - δά - πτῳ Esch., *Eum.*, VII.
*Wan-delt ein - her, ihr Heh-ren, und freut euch*

Ὦ παῖ, παῖ δυσ - τα - νο - τά - τας Soph., *Électre*, I.
*Kind E - lek - tra Kind von der (ach!)*

Ὦ γε - νέ - θλα γεν - ναί - ων, *Ib.*
*Ed' - le von Blut! Treu kommt ihr*

La *tripodie dactylique* (III), le plus ancien rhythme que l'art grec ait cultivé, ne forme d'ordinaire qu'une moitié de vers; en se redoublant elle produit l'hexamètre dactylique, l'instrument de la poésie narrative et de l'élégie. La musique en fait un usage assez sobre; dans la lyrique chorale et dans les tragédies d'Eschyle la tripodie est invariablement mêlée à des membres d'une étendue différente. Son *éthos* est sévère et énergique.

*Thème.*

*Variations.*

Ἅ - λι - ον Ἅ - λι - ον αἰ - τῶ Soph., *les Trachiniennes*, I.
*He - li - os, He - li - os flehn' wir,*

Παμ - μή - κτων τ' ἐ - πι - κού-ρων, Esch., *les Perses*, VI, Épode.
*Völ - kern stan - den ihm na - he.*

Ὦ πο - λύ - μο-χθος Ἄ - ρης, Eur., *les Phéniciennes*, VI.
*A - res, o Schöp-fer der Noth!*

La *pentapodie dactylique* (IV), peu commune, remplit toujours le vers en entier. Par son étendue considérable et son ampleur, elle est appelée à servir d'interprète à des pensées grandioses, exprimées sous une forme brève et sentencieuse[1].

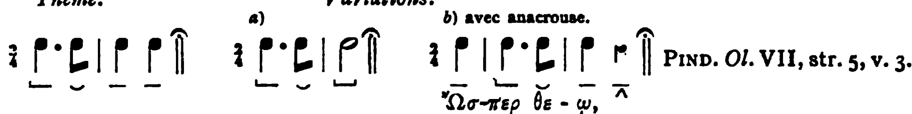



ESCHYLE, *Agamemnon*, I.

**Membres doriques.**

Des membres doriques ne forment jamais à eux seuls des strophes, ni même des périodes entières, mais se mêlent à des figures dactyliques. Leur motif fondamental, on pourrait dire leur motif unique, est la *dipodie* (V). Selon une règle qui ne souffre pas d'exception, le trochée apparent (⌞ ⏑) y précède toujours le spondée, lequel peut être remplacé par une tenue[2]. L'anacrouse est facultative.

*Thème.* *Variations.*




La *tétrapodie dorique* (VI) se forme soit par le redoublement du motif fondamental, soit par la combinaison de celui-ci avec une dipodie dactylique.




Les membres de trois mesures qui se rencontrent parmi les rhythmes épitrites sont d'ordinaire en dactyles purs; la véritable

[1] ESCHYLE, *les Euménides*, III, str. 2 et 3; *les Perses*, VI, str. 3.

[2] Cf. J. H. H. SCHMIDT, *Compos.*, § 24; *Gr. Metrik*, § 20. — Voir plus haut, p. 113 et suiv.

*tripodie dorique* (VII) naît du redoublement du trochée métrique (⌙ ⏑ | ⌙ ⏑ | — —). Parfois elle prend une forme mixte, qui dans l'exemple suivant se combine avec l'anacrouse.

Κα - τα - κρύ-πτει δ' οὐ κό - νις ⌃ *Ol.* VIII, ant. 4, v. 6.

La *pentapodie dorique* (VIII) réunit en elle les deux éléments essentiels de cette espèce de rhythmes, — la tripodie dactylique et la dipodie dorique — disposés dans l'un ou dans l'autre ordre. Ayant la propriété de renfermer un sens musical complet et satisfaisant, elle se place de préférence aux deux endroits les plus apparents de la strophe, le début et la fin.

Κόσμον ἐ - πὶ στε-φά - νῳ χρυ - σέας ἐ - λαί-ας
*Dass ich ver - meh-re des Oel-blatts gold - nen Siegsglanz,* Pind. *Ol.* X, Ép. v. 1.

Ἔ - στιν ἀν - θρώ - ποις ἀ - νέ - μων ὅ - τε πλεῖστα
*Man - ches Mal wohl brauchen die Sterb-li-chen Fahrwind,* Pind. *Ol.* X, str. v. 1.

Membres anapestiques.

En sa qualité de rhythme de marche, *l'anapeste n'engendre que des tétrapodies.* Chaque couple de pieds se range sous une seule percussion (voir p. 31), en sorte que le membre entier embrasse deux mesures de ₵; de là le nom de *dimètre anapestique* (IX).

*Thème fondamental.* (₵) β β

C'est sur ce rhythme que le chœur tragique, à son entrée, à sa sortie et avant les chants principaux, exécutait les *systèmes* anapestiques qui servent d'introduction au morceau choral et le relient au dialogue. Comme il est impossible de chanter et de marcher tout à la fois, sans reprendre haleine de temps à autre, l'on rencontre dans ces systèmes, à côté de tétrapodies pleines, des dipodies apparentes, où le texte et la mélodie s'interrompent au milieu du membre, pendant que les pas des chanteurs, guidés par les instruments, complétaient le nombre régulier de mesures. A chacun des systèmes on donne pour conclusion une tétrapodie

*tombante*. Les contractions et les dédoublements sont permis sous toutes les formes. Voici la première section du système d'anapestes chanté par le chœur au commencement de l'*Agamemnon* d'Eschyle :

Δε - κα - τὸν μὲν ἔ - τος τόδ' ἐ - πεὶ Πρι - ά - μου
*Zehn — Som - mer ent - floh'n, seit — Pri - a - mos' Feind,*

μέ - γας ἀν - τι - δί - κος ∧ ∧ ∧
*Recht — for - dernd mit Macht,*

Με - νέ - λα - ος ἄ - ναξ ἠδ' — Ἀ-γα - μέ - μνων
*Me - ne - la - os der Fürst, A - ga - memnon mit ihm,*

δι - θρό - νου Δι - ό - θεν καὶ — δι - σκήπ - τρου
*Das ge - wal - ti - ge Paar der A - tri - den, von Zeus*

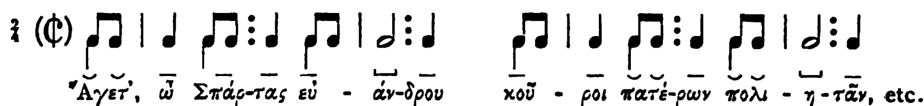
τι - μῆς ὀ - χυ - ρὸν ζεῦ - γος Ἀ - τρει - δῶν
*Durch Scep - ter und Thron zwei - fäl - tig ge - ehrt,*

στό - λον Ἀρ - γεί - ων χι - λι - ο - ναύ - ταν
*Mit den tau - send Mas - ten A - chä - a's Heer,*

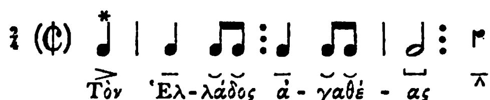
τῆς — δ' ἀ - πὸ χώ - ρας ∧ ∧ ∧
*Die Ge - nos - sen des Kampfs,*

ἦ - ραν στρα - τι - ῶ - τιν ἀ - ρω - γάν.
*Von den hei - mi - schen Flu - ren ent - führ - ten.*

Un couplet de tout point semblable, mais qui se débitait très-rapidement, le *macron* ou *pnigos*, termine d'habitude les anapestes récités de la comédie. — La tétrapodie anapestique tombante s'emploie aussi comme vers séparé, sous la dénomination de mètre *parémiaque* (X). C'est un rhythme de marche, déjà mis en usage dans les hymnes guerriers (*embateria*) de Tyrtée[1].




L'*enoplios* (XI), vers pour la marche sous les armes, aussi nommé *prosodiakos*, — vers de procession — est une tripodie apparente dont le premier levé peut être occupé par une syllabe brève.




Quant à l'étendue des membres, les anapestes plaintifs — plus justement nommés spondées anapestiques, à cause de leurs contractions nombreuses — ne diffèrent en rien des autres[2].

Membres choréiques.

Les trochées et les iambes propres à la chanson et à la poésie récitée se composent à peu près uniquement de tétrapodies et d'hexapodies. Vu la brièveté de la mesure et le retour fréquent de la *thésis*, lequel devient vite fatigant, deux mesures simples s'unissent pour former un 6/8; c'est pourquoi aucun mètre usuel de cette famille ne se divise par monopodies. Dans le corps du membre la tenue est rare. La longue du frappé se dédouble à volonté; de là des tribraques qui apparaissent surtout au début du membre. Souvent le levé du 6/8 est rempli par un chorée irrationnel, c'est-à-dire par un spondée apparent (voir p. 53); l'anacrouse s'appuie volontiers sur une syllabe longue.

*Le trochée vif ne produit guère que des tétrapodies*, rhythme facile,

[1] *Parémiaque*, selon Westphal (*Metrik*, II, p. 400), vient de παρά et οἶμος, chemin, et serait conséquemment l'équivalent de *marche*. — « *Messeniacum appellatur.... idem et* « embaterion *dicitur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum. Id in proeliis, ad incen-* « *tivum virium, per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium.* » MAR. VICT., II, 3, 23. — Le mètre *parémiaque* était souvent mesuré en anapestes cycliques. C'est ainsi que Bellerman et Westphal ont traduit les hymnes du IIe siècle.

[2] Voir plus haut (p. 105) l'exemple tiré d'*Iphigénie en Tauride*.

d'une gaîté un peu vulgaire, et dont les populations méridionales ont fait le thème fondamental de leurs danses. Dans les ariettes de la comédie la tétrapodie trochaïque est un des vers les plus usités, le *dimètre*, lequel apparaît tant sous la *forme pleine* (XII) que sous la *forme catalectique* (XIII); cette dernière se prête le mieux à servir de conclusion aux couplets[1].

*Dimètre trochaïque plein.*

Οὖ-τος αὐ-τός ἔ-στιν, οὗ-τος

*Die-ser ist er sel-ber, der da,*

Aristoph., *les Acharniens*, III.

*Dimètre trochaïque catalectique.*

Βρε-κε-κε-κὲξ κο-άξ κο-άξ.

*Bre-ke-ke-kex, ko-ax, ko-ax.*

Id., *les Grenouilles*, I.

Le vers *ithyphallique* (XIV), généralement mêlé à d'autres mètres, a dans le texte toute l'apparence d'une tripodie trochaïque, bien que ce ne soit autre chose qu'un *dimètre tombant*[2]. C'était le rhythme des refrains obscènes entonnés, aux fêtes dionysiaques, sur le passage des processions phalliques :

Τῷ θε-ῷ ποι-εῖ-τε Ap. Athen., XIV, p. 622.

La *tétrapodie iambique*, plus fougueuse que la trochaïque, remplit dans la vieille comédie un rôle analogue à celui que la tragédie assigne au dimètre anapestique : elle forme des couplets dont les vers s'enchaînent l'un à l'autre sans pauses. Le *dimètre à terminaison pleine* (XV) occupe les membres antécédents; le *dimètre tombant* (XVI) sert de conclusion[3]; la danse populaire, les chansons anacréontiques et comiques emploient en série continue ce dernier rhythme, aussi facile que gracieux :

*Dimètre iambique plein.*

Οἶ-ον σε δῇ-σω'ν τῷ ξύ-λῳ.

*Wie sollst im Sto-cke büs-sen Du!*

*Les Chevaliers*, I.

*Dimètre iambique tombant* (*Hémiambes*).

Βού-λε-σθε δῆ-τα κοι-νῇ

*Wollt ihr, dass wir zu-sam-men*

*Les Grenouilles*, VI.

[1] Cf. *Lysistrate*, IX; *les Thesmophoriazuses*, III, V, VIII; *les Grenouilles*, I, XIX, XX.

[2] La longue placée sur le troisième frappé ne se dédouble jamais.

[3] Cf. *les Acharniens*, v. 1232-1234; *les Chevaliers*, v. 450 et suiv., etc.

L'*hexapodie*, presque inusitée pour les trochées, donne naissance au *trimètre iambique* (XVII), le plus fréquent de tous les vers destinés à la récitation après l'hexamètre dactylique (ex. p. 53).

Les chorées tragiques (voir p. 122) se reconnaissent à l'absence des syllabes irrationnelles, à la fréquence des tenues et de la terminaison catalectique, à la rareté des tribraques. De même que les chorées vifs, ils engendrent avant tout des tétrapodies et des hexapodies. Néanmoins, comme des membres impairs servent souvent de transition, mieux vaudra transcrire tous les mètres de cette catégorie par notre 3/8. Lorsqu'elles constituent le motif initial de la strophe, les *tétrapodies choréïques de la tragédie* (XVIII) sont plus souvent formées de trochées que d'iambes. Leurs combinaisons principales figurent dans la période suivante, entièrement composée de pareils membres :

*Andante.*

Μᾶ-τερ ἅ μ' ἔ-τι-κτες, ὦ μᾶ-τερ Νύξ, ἀ-λα-οῖ-σι
*Mut-ter, die du mich ge-barst, Urnacht, mich, der ver-blich'-nen*

καὶ δε-δορ-κό-σιν ποι-νάν,
*Wie der lich-ten Welt Strafgeist,*

κλῦθ', ὁ Λα-τοῦς γὰρ Ἶ-νίς μ' ἄ-τι-μον τί-θη-σιν,
*Hö-re mich! Le-tos Sohn beut mir Hohn, spot-tet mei-ner,*

τόνδ' ἀ-φαι-ρού-με-νος
*Die-ses Wild raubt er uns,*

πτῶ-κα, μα-τρῷ-ον ἅ-γνι-σμα κύ-ρι-ον φό-νου.
*Des-sen Blut flies-sen muss, ab-zu-büs-sen Mut-ter-mord.*

Esch., *Eumén.*, III, str. 1.

Contrairement à la tétrapodie, l'*hexapodie choréique de la tragédie* (XIX) a généralement l'anacrouse. Lorsqu'elle est associée à des membres de quatre mesures, elle contient d'ordinaire le thème principal, tandis que les tétrapodies, reléguées au second plan, servent à mitiger les contrastes, à introduire une variété nécessaire. Les tenues, par la place qu'elles occupent, nuancent en diverses manières le caractère du rhythme; *elles sont exclues de la troisième mesure du membre*, à moins que les mesures avoisinantes n'en renferment également[1]. Voici quelques-uns des types hexapodiques les plus marquants par lesquels Eschyle commence ses magnifiques strophes chorales :

Δι' αἷ-ματ' ἐκ-πο-τένθ' ὑ-πὸ χθο-νὸς τρο-φοῦ
*Der Strom des Blu-tes, den die Mut-ter Er-de trank,* *Choéph.*, I, str. 3.

Ἑ-κὼν δ' ἀ-νάγ-κας ἄ-τερ δί-και-ος ὢν
*Wer, so ge-sinnt, oh-ne Zwang un-sträf-lich lebt,* *Eum.*, IV, str. 4.

Πνο-αὶ δ' ἀ-πὸ Στρυ-μό-νος μο-λοῦ-σαι
*Vom Stry-mon her we-hend, tobt der Sturm-wind,* *Agam.*, I, str. 4.

Πο-ποῖ δᾶ, νερ-τέ-ρων τυ-ραν-νί-δες,
*Wo seid ihr denn, des Ha-des Mäch-te, wo?* *Choéph.*, III, str. 6.

Τὰ δ' ἔν-θεν οὔτ' εἶ-δον οὔτ' ἐν-νέ-πω·
*Was dann ge-schah, sah ich nicht, sag' ich nicht:* *Agam.*, I, ant. 6.

Quant aux tripodies et aux pentapodies, elles n'apparaissent parmi les chorées tragiques qu'à titre de motifs secondaires. Il en est de même pour la dipodie[2].

[1] M. J. H. H. Schmidt (*Compos.*, § 18) distingue jusqu'à 10 types d'hexapodies. — Voir p. 109 un membre de cette espèce presque entièrement occupé par des tenues.
[2] Cf. J. H. H. Schmidt, *Compos.*, §§ 20 et 21. — Voir ci-après, p. 142, note 1.

Membres logaédiques.

Au point de vue de leur aptitude à engendrer des membres, les logaèdes se distinguent profondément des combinaisons du 3/8 vif, les chorées. Tandis que les mesures choréïques, trop légères pour marcher isolées, vont toujours deux à deux, et ne produisent que des tétrapodies et des hexapodies (dimètres et trimètres), chacune des mesures logaédiques, grâce à son *arsis* très accentuée, constitue une unité indépendante, en sorte que le compositeur a la faculté de former des membres de toute longueur, depuis la dipodie jusqu'à l'hexapodie. Chacun des trois styles logaédiques (voir p. 123) a développé ses formes spéciales. Nous nous contenterons d'énumérer celles des *logaèdes odiques* ou *éoliens*, que les poëtes latins ont le plus souvent imitées, en nous contentant de faire pour les logaèdes orchestiques et dramatiques quelques remarques générales.

Les mètres lesbiens mis en œuvre par Horace et Catulle ont un *schéma* fixe, qui se reproduit, syllabe pour syllabe, de strophe à strophe, et se chantait probablement sur des airs d'un contour très-arrêté. Un trait est commun à la plupart de ces vers : ils ne renferment qu'un seul dactyle cyclique et rejettent les tenues, sauf à la fin du membre. Ils consistent en membres de deux, de trois, de quatre et de cinq mesures; l'hexamètre éolien, avec ses variétés (p. 401), a été laissé de côté par la littérature romaine. La pentapodie constitue toujours à elle seule un vers complet, les tripodies se groupent deux à deux; quant à la tétrapodie, elle suit tantôt l'une, tantôt l'autre manière.

La *dipodie logaédique* (XX) s'adjoint, comme élément de contraste, à des membres plus étendus. La forme pleine, la seule qui apparaisse comme mètre séparé, sert de conclusion à la strophe sapphique; on l'appelle *vers adonien* (p. 400).



Ὦ τὸν Ἄ - δω - νιν. Sappho, fragm. 63 (Bergk).
*Ter - ruit ur - bem.*

Les *tétrapodies logaédiques* doivent leur dénomination usuelle à un certain Glycon, poëte alexandrin fort peu connu[1]. Selon que le

[1] Cf. Christ, *Metrik der Griechen u. Römer*, p. 535.

dactyle cyclique occupe la première, la deuxième ou la troisième mesure, ces membres sont appelés *glyconien premier*, *deuxième*, *troisième*. La forme catalectique est à peu près la seule employée pour tous les trois; en outre le glyconien premier a toujours chez Horace la terminaison tombante :

*Thème.* *Forme tombante.*

Glyconien *premier* (XXI).

*Ly-di-a, dic, per om - nes*

*Thème.* *Forme catalectique.*

Glyconien *deuxième* (XXII).

*Sic te di-va po - tens Cy - pri,*

*Thème.* *Forme catalectique.*

Glyconien *troisième* (XXIII).

*Te de - os o - ro, Syba - rin*

Les *tripodies*, également restreintes chez les Latins à la forme catalectique, ont pris leur surnom habituel du poëte comique Phérécrate, qui en fit un de ses mètres favoris. Elles ont deux variétés, nommées, d'après la place qu'occupe le dactyle cyclique, *phérécratien premier*, *deuxième*. Dans les ariettes d'Aristophane, la première forme, précédée d'une anacrouse, s'emploie fréquemment comme un mètre propre à former des couplets légers[1]. Chez les lyriques lesbiens et leurs imitateurs, l'accouplement des deux phérécratiens, juxtaposés dans l'ordre inverse, produit le *petit vers asclépiade* (p. 176). 440-415 av. J. C.

*Thème.* *Forme catalectique.*

Phérécratien *premier* (XXIV).

*E - dite re - gi - bus*

*Thème.* *Forme catalectique.*

Phérécratien *deuxième* (XXV).

*Mae - ce - nas, ata - vis*

La *pentapodie logaédique* produit les mètres les plus riches et les plus caractéristiques de la lyrique éolienne. Voici les principaux

[1] Il porte le nom de *prosodiacum logaédique*. Exemples : *les Chevaliers*, VIII; *la Paix*, IX; *l'Assemblée des femmes*, I. — Cf. Westphal, *Metrik*, T. II, p. 761.

types de cette catégorie. Les deux premiers forment le motif initial des strophes célèbres qui portent le nom de Sappho et d'Alcée[1]; le dernier ne se retrouve pas chez les poëtes latins.

*Sapphique de 11 syllabes* (XXVI).

*Iam sa - tis ter - ris nivis at-que di-rae*

Hor., *Od.*, I, 2.

*Alcaïque de 11 syllabes* (XXVII).

*Vi - des, ut al - ta stet nive can-di - dum*

Hor., *Od.*, I, 9.

*Phaleuce de 11 syllabes* (XXVIII).

*Cui do - no lepi - dum no - vum li - bel-lum.*

Catulle, I, 1.

*Alcaïque de 12 syllabes* (XXIX).

'Ι - όπλοκ' ἄ - γνα μελλιχό - μει-δε Σάπφοι,

Alcée, fragm. 55 (Bergk).

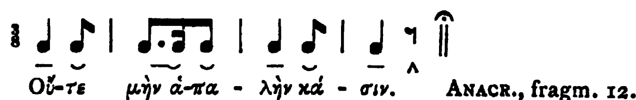
L'*hexapodie logaédique* (XXX) n'est représentée dans la chanson monodique que par les *hexamètres* éoliens (p. 401), lesquels ne paraissent avoir été pris pour modèle par aucun des lyriques romains. — Pour les autres mètres d'Alcée et de Sappho nous nous contenterons de renvoyer aux pages 400-404, où sont analysées les créations musicales des deux immortels poëtes. Toutefois nous nous arrêterons encore un moment ici pour signaler quelques libertés métriques propres aux logaèdes éoliens, lesquelles nous donnent des indications précieuses sur le mouvement et l'accentuation musicale de cette catégorie de rhythmes :

a) *Le trochée qui précède le dactyle cyclique peut être irrationnel*, c'est-à-dire traduit dans le texte poétique par un spondée (p. 53), d'où nous conclurons que la mesure remplie par le dactyle cyclique portait l'*ictus* principal du membre (p. 46 et suiv.);

b) *Lorsque le susdit trochée occupe la première mesure du vers, la quantité de ses deux syllabes est absolument libre;* le poëte a la

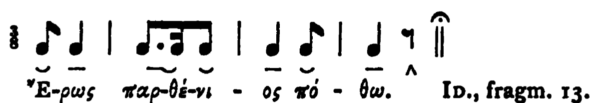
[1] Cf. pp. 100, 202.

faculté de remplacer le trochée, soit régulier, soit irrationnel, par un iambe retourné (p. 65) ou par deux brèves[1]. Il résulte de là que certains mètres ont pour leur mesure initiale le choix entre quatre formes. Prenons comme exemple le *glyconien deuxième :*













*c) Si la première mesure est précédée d'une anacrouse, celle-ci est ordinairement représentée par une syllabe irrationnelle*, une longue métrique correspondant à une brève rhythmique (p. 56).

Les *logaèdes du style orchestique*, comme ceux de la chanson lesbienne, admettent des membres de toute étendue, depuis la dipodie jusqu'à l'hexapodie. Mais ils se comportent bien différemment en ce qui concerne la rhythmopée. Au lieu d'un mélange uniforme de trochées et de dactyles cycliques, produisant quelques mètres stéréotypés, faits pour s'adapter à des cantilènes simples et faciles, nous trouvons ici une variété extrême dans la contexture des motifs rhythmiques, ce qui accuse une facture mélodique travaillée avec soin[2]. Les tenues sont fréquentes, sauf à l'avant-dernière mesure des membres tétrapodiques, où elles donnent lieu à une cadence tant soit peu vulgaire. Les chants logaédiques de Pindare renferment souvent des membres (voire même des

[1] La mesure variable a reçu du célèbre philologue Hermann la dénomination assez vague de *basis éolienne*. Les anciens métriciens lui ont donné l'épithète mieux choisie de *polyschématique* ou *multiforme*. Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, p. 751 et suiv.

[2] Exemples de logaèdès orchestiques, p. 73 (Pindare), p. 385 (Alcman), p. 445 (Pindare), p. 463 (Simonide), p. 493 (Timothée).

phrases) entièrement choréïques[1], dans lesquelles le tribraque prend la place du dactyle cyclique; d'autres fois les deux figures sont juxtaposées.

Φι-λόφρον' Ἁ - συ - χί - α, Δί -κας ὦ με - γι - στό - πο - λι θύ - γα-τερ,
*O die du freundlich den Menschen bist, segnend Schweben - de ü - ber der Stadt,*

PIND., *Pyth.* VIII, str. 1, v. 1-2.

Les *logaèdes dramatiques*, le rhythme universel de la musique grecque à sa dernière époque florissante, se sont appropriés en partie les éléments des deux styles précédents, tout en laissant une prépondérance marquée aux formes simples et populaires, même dans les cantilènes chorales de la tragédie[2]. Les *glyconiens* surtout paraissent avoir eu un grand charme pour les oreilles du public athénien : c'est un rhythme pàr lequel Eschyle aime à terminer ses chœurs les plus imposants (p. 515).

Membres péoniques.

Autant la coupe des membres varie dans les mesures ternaires, autant elle change peu dans les rhythmes issus du 5/8. Le rapport numérique qui engendre la mesure quinaire (3 : 2) étant le plus complexe de tous ceux qu'admet le sentiment rhythmique, la structure des phrases musicales doit être assez uniforme, sous peine de devenir insaisissable à l'esprit de l'auditeur. Aussi les membres de deux mesures sont presque les seuls qui conviennent au rhythme hémiole sous sa double forme (*péon* et *bacchius*). Employés à l'état d'isolement, ils ne forment pas de mètres usuels; le plus souvent deux *dipodies péoniques* (XXXIII), s'accouplent pour faire un vers propre à être répété en série continue (p. 176). La *tripodie péonique* (XXXIV) ne se rencontre pas souvent (ex. p. 105); la *pentapodie* (XXXV), à en juger par l'exemple unique d'Aristophane (p. 41), ne formait que des périodes intermédiaires. Tout au contraire des coupes du membre, les divisions de la rhythmopée ont une grande variété, principalement dans les mètres péoniques

[1] Ce n'est que dans les logaèdes du style orchestique et dans les chorées graves de la tragédie que l'on voit apparaître des membres choréiques d'un nombre impair de mesures, la *tripodie choréique* (XXXI) et la *pentapodie choréique* (XXXII).

[2] Exemples de logaèdes dramatiques, p. 205 (Sophocle), p. 221 (Euripide).

de la lyrique chorale[1]. Quant au rhythme quinaire de la tragédie, le *bacchius*, destiné presque exclusivement à se mélanger avec le 3/8, il ne produit guère que des *dipodies* (XXXVI); la *tripodie* (XXXVII) est des plus rares[2].

Les ioniques mineurs n'ont que deux sortes de membres, qui, dans les strophes dramatiques, s'entrecroisent en toute liberté et ne trahissent aucune différence de caractère[3]. En général la *dipodie* (XXXVIII) se combine, soit avec elle-même, soit avec la tripodie, pour faire un vers; néanmoins elle apparaît aussi isolée, pleine ou catalectique. Cette dernière forme, que Timocréon de Rhodes (p. 417) a employée comme vers séparé dans des morceaux monomètres, porte le nom de ce poëte. **Membres ioniques.**

*Metrum Timocreonteum.*

Σέ - βο - μαι μὲν προ - σι - δέ-σθαι,
*Mich er - füllt Scheu vor dem An-blick,*
ESCH., *Perses*, V, str., v. 1.

Ἀ - χε - λῴ - ου θύ - γα - τερ,
*O des Stromkö - ni - ges Spross!*
EUR., *Bacch.*, III, str., v. 1.

Plus souvent que la dipodie, la *tripodie ionique* (XXXIX) est un vers complet; Sappho paraît l'avoir traitée de cette manière pour des chansons en mètres égaux.

Φυ - γά - σιν δ' ἐξ ἐ - πι - πλοί-ας κα-κά τ' ἄλ - γη
*O wie graut uns, den Ent - floh'-nen, vor dem Un-heil,*
ESCH., *les Suppliantes*, IX, ant. 2.

Si l'on excepte quelques cas douteux, l'ionique majeur ne produit qu'une sorte de membres, la *dipodie* (XL). Celle-ci ne remplit jamais un vers en entier; deux membres, le premier plein, l'autre catalectique, s'unissent pour former le *sotadée* (p. 177).

Par suite de la propriété qu'ont les mètres ioniques de prendre la forme brisée, c'est-à-dire de donner au 3/4 la division du 6/8 **Membres métaboliques.**

[1] Il n'en existe qu'un seul spécimen complet, mais il est de toute beauté : la IIe *Olympique* de Pindare. Voir ci-après, p. 460.

[2] Pour la dipodie, voir un exemple p. 103, pour la tripodie, p. 107.

[3] ESCHYLE, *les Perses*, I; *les Suppliantes*, IX; SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, II, str. 2; EURIPIDE, *les Bacchantes*, I, II, III; ARISTOPHANE, *les Guêpes*, II, *les Grenouilles*, II.

(voir p. 78), ils entrent dans la catégorie des rhythmes métaboliques. Le plus usité d'entre ceux-ci, le pied dochmiaque, résulte de la succession d'un *bacchius* et d'un chorée (pp. 79, 107, 125); chaque groupe ainsi composé peut à lui seul constituer un vers qui se termine sur le frappé du 3/8. Toutefois la plupart des vers dochmiaques contiennent deux couples de mesures hétérogènes (ex. p. 125). L'anacrouse est souvent irrationnelle, la dernière brève du *bacchius* l'est rarement[1].

**Membres sémantiques.** En vertu des règles relatives à l'étendue des mesures composées (p. 35), deux *spondées majeurs* (16 unités) remplissent un membre. Quant à l'*orthios* et au *trochée sémantique*, chacun de leurs pieds contenant déjà 12 unités, ils ne peuvent se diviser qu'en monopodies (p. 110).

[1] Le *bacchius* est quelquefois remplacé par le *péon*. Lorsque la mesure ternaire précède, au lieu de suivre, on a le *dochmius* retourné. L'*amphidochmius* forme une tripodie de mesures hétérogènes; il se compose ou bien de deux mesures de 5/8 séparées par un chorée, ou bien, au contraire, d'une seule mesure de 5/8 entre deux chorées. Cf. J. H. H. Schmidt, *Leitfaden*, p. 79 et suiv.

## CHAPITRE III.

---

### STRUCTURE DES COMPOSITIONS ANTIQUES.

§ I.

La période.

APrès avoir analysé les formes effectives sous lesquelles apparaissent dans la musique vocale des anciens Hellènes les unités supérieures du rhythme, — mesures simples et membres — il nous reste à montrer de quelle manière ces matériaux se réunissent pour former des *périodes*, c'est-à-dire des idées mélodiques offrant un sens musical fini. Nous verrons ensuite les périodes entrer à leur tour dans des organismes plus vastes, — strophes, systèmes et *commata* — qui eux-mêmes ne forment que les subdivisions de la composition entière, du *canticum :* l'unité poétique dans laquelle viennent s'absorber, en dernier lieu, tous les éléments précédemment énumérés.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, les écrivains de l'époque romaine, tant musiciens que métriciens, ont à peine effleuré cette matière[1]; chez eux le terme *période* (*περίοδος*), synonyme de *mètre* (*μέτρον*), ne désigne que des constructions très-élémentaires. La découverte du mécanisme de la période musicale dans les poésies lyriques et théâtrales du siècle de Périclès est une conquête scientifique des vingt dernières années. Néanmoins, les documents d'où l'on a pu déduire les principes et les règles de la nouvelle science sont si abondants et se contrôlent si heureusement les uns les autres, que, même en laissant de côté les

[1] Voir ci-dessus, p. 84.

morceaux sur l'interprétation desquels il subsiste des doutes, on arrive pour l'ensemble à des résultats certains et concluants. C'est par ce côté qu'il nous est donné de pénétrer le plus avant dans l'intelligence de la musique grecque, et même d'en retrouver jusqu'à un certain point l'effet vivant; car la forme métrique des poésies musicales, toujours nette et plastique chez les anciens, laisse souvent entrevoir, comme à travers une eau limpide, la succession mélodique à laquelle elle fut primitivement appliquée.

Or, tout porte à croire que ce fut là précisément, de toutes les parties de la musique grecque, celle dont le développement arriva au plus haut point : en définitive, le temps aurait ainsi épargné, dans les produits de l'activité musicale du passé, ce qui avait une valeur durable et universelle. La recherche de la beauté et de la variété des proportions, dans la structure rhythmique des périodes et des strophes, est un principe de style qui se dégage aujourd'hui avec une clarté éblouissante de tous les monuments de la littérature mélique de la Grèce; son action se fait sentir jusque dans leurs moindres détails. Ce principe paraît avoir eu sur les destinées de l'art antique une influence aussi décisive que celui de l'harmonie simultanée sur le développement de la musique occidentale. Cela est au reste si conforme à tout ce que le génie antique a produit dans le domaine des arts plastiques, que la beauté des rhythmes grecs fut toujours un article de foi, même avant les découvertes de Westphal et de Schmidt, alors que les strophes de Pindare et d'Eschyle n'offraient au philologue que l'image d'un chaos rhythmique.

N'en concluons pas que le sentiment de l'eurhythmie soit étranger aux nations de l'Europe moderne. Ainsi qu'on le verra plus loin, il existe peu de coupes de périodes mises en pratique par les poëtes-musiciens de l'Hellade dont on ne puisse découvrir quelque spécimen dans nos mélodies populaires; toutefois les formes plus ou moins recherchées ne se montrent chez nous que sous leur aspect rudimentaire, et ne s'appliquent qu'à de courtes phrases. Des mélodies d'une contexture rhythmique assez compliquée se rencontrent aussi, de loin en loin, dans notre art polyphonique; mais leur rôle y est très-effacé. Nos musiciens ne les ont mises en œuvre que par inadvertance, pour ainsi dire, et

l'attention des artistes ou du public ne s'est pas éveillée sur elles. A mesure que les combinaisons polyphoniques ont pris une plus grande extension, ces raffinements rhythmiques ont été frappés de stérilité et finalement délaissés; en sorte que la musique actuelle, à la juger par ses tendances les plus énergiques et les plus vivaces, oscille entre la tétrapodie continue et la *mélodie infinie*, c'est-à-dire l'absence de symétrie périodique.

Arrêtons-nous un moment pour tâcher de découvrir les causes immédiates de ce phénomène historique. La musique grecque et la musique moderne ont puisé toutes deux à une commune source : le chant populaire, dont les éléments constitutifs — mélodie, rhythme — reposent partout et de tout temps sur des bases identiques, et contiennent en germe les ressources qu'un art plus réfléchi se charge ensuite de développer. Chacune d'elles s'est emparée de l'un de ces deux éléments constitutifs pour en faire l'objet d'une culture systématique, laquelle, fécondée par le travail incessant de plusieurs générations d'hommes supérieurs, a eu pour effet de donner naissance à un type d'art complet et organique. En effet, les rapports de consonnance et de dissonance qui existent entre les divers sons musicaux sont plus ou moins connus de tous les peuples, puisque nous voyons partout les consonnances primitives servir de base à la construction des échelles mélodiques; mais il appartenait aux seuls musiciens occidentaux d'utiliser ces rapports comme un moyen d'expression esthétique, au lieu de les employer simplement pour lier la succession des sons et assurer leur justesse. On peut en dire autant des propriétés de symétrie et de non-symétrie implicitement contenues dans les éléments universels du rhythme; les modernes, tout en ne les ignorant point, ne leur accordent qu'une importance fort secondaire; seuls les anciens Hellènes y ont vu la source de grands effets musicaux, et en ont poursuivi l'application consciente. Ce point de départ devait nécessairement déterminer la marche ultérieure des deux arts, et impliquait virtuellement leur principal mode de manifestation. Fondé sur le développement de l'élément mélodique, — élément dont la polyphonie n'est qu'une des manières d'être — l'art musical des temps modernes a pour auxiliaire le *timbre*, qui n'est autre

chose que l'individualisation de l'*accent expressif* — principe de toute mélodie — dans les organes sonores; conformément à cette origine, son attribut caractéristique est l'*instrumentation*, et sa dernière expression la *symphonie*. La musique de l'ancienne Grèce, de son côté, poursuivant le développement de l'élément rhythmique, s'est choisi pour auxiliaire le *geste*, l'individualisation du *mouvement* — principe du rhythme — dans l'être humain; en conséquence de son origine, elle a pour attribut essentiel l'*orchestique*, et son expression la plus haute est le *chœur dansé*. S'il fallait nommer les deux artistes qui ont personnifié le mieux les tendances spécifiques de leur art, ce serait, dans l'antiquité, Pindare; à l'époque moderne, Jean Sébastien Bach.

Une loi unanimement constatée par les naturalistes, c'est que les organes sans utilité immédiate pour l'espèce s'arrêtent dans leur croissance et disparaissent à la longue. Quelque chose d'analogue s'observe dans l'évolution historique des arts; les branches de la technique sur lesquelles l'attention des artistes ne se porte pas obstinément, végètent dans l'ombre et restent stériles, pendant que d'autres, cultivées avec soin et constance, acquièrent un développement extraordinaire. On peut affirmer que la musique des Grecs n'aurait jamais abouti à une polyphonie semblable à la nôtre, alors même que sa floraison se fût prolongée à travers une longue suite de générations. De même il est douteux que nos compositeurs s'avisent jamais d'introduire dans leurs œuvres les coupes savantes de la lyrique grecque. Ajoutons enfin que les destinées d'une forme d'art dépendent en grande partie de ses conditions extérieures de manifestation. Les riches périodes du style pindarique étaient inséparables du chant choral et de la danse en masse. Dès que le chant monodique et la danse individuelle eurent pris le dessus, la musique des anciens devait délaisser ces mécanismes délicats et retourner à sa forme naturelle, la tétrapodie, sous peine de retomber à un état plus rudimentaire, l'*arrhythmie*, le manque de symétrie rhythmique. Également collectif de sa nature, notre art polyphonique serait menacé d'un appauvrissement analogue, si, par des circonstances quelconques, les grandes exécutions instrumentales et vocales venaient à tomber en désuétude.

Procédons maintenant à l'examen des lois et des règles qui régissent la structure des périodes. Ces lois et ces règles, communes à la poésie et à la musique, révèlent l'identité originelle des deux arts; leurs racines plongent dans les profondeurs mystérieuses du sentiment humain.

Règles de la période.

La période est le moule qui contient une idée musicale ou poétique; c'est un ensemble organique de membres mélodiques ou grammaticaux dépendant les uns des autres. Ni la longueur totale d'une période, ni le nombre de ses divisions ne relèvent de la théorie rhythmique. C'est par la mélopée, par l'arrangement des sons ou des accents, que les diverses parties d'une phrase chantée ou déclamée se distinguent les unes des autres, que leur dépendance mutuelle devient manifeste, et qu'elles arrivent à former une véritable unité pour le sentiment de l'auditeur. Ces divers buts, la prose faite pour la lecture les atteint par un emploi judicieux de particules conjonctives; l'écriture s'attache à les indiquer par les signes de la ponctuation, lesquels dans tous les idiomes sont les équivalents des cadences musicales et ont dans quelques-uns d'entre eux, par exemple en hébreu, la valeur réelle de formules mélodiques. Mais si la succession des sons suffit à dessiner les contours essentiels d'une cantilène, le rhythme seul peut leur donner la précision et le relief voulus. En soumettant l'étendue et la forme intérieure des membres à une régularité mathématique, il marque plus nettement leur parallélisme ou leur antithèse, et permet ainsi à la phrase de se développer indéfiniment.

La période parfaite est donc à la fois une construction grammaticale, musicale et rhythmique; elle avait déjà atteint ce degré de développement à l'époque où furent composés les hymnes du Véda, les plus anciens chants de l'humanité, et depuis ces temps reculés les conditions fondamentales de son mécanisme rhythmique n'ont subi aucune modification. Les règles qui vont être exposées ci-après peuvent donc être considérées comme universelles, immuables; celles qui n'ont de valeur que pour les périodes musicales des Grecs seront élucidées ensuite.

Les parties intégrantes des périodes sont les membres. La corrélation rhythmique des membres résulte d'une double symétrie :

symétrie dans leur étendue; symétrie dans leur coupe intérieure. En dehors de certains cas bien définis, *tout rhythme doit avoir son compagnon :* chaque membre d'une période musicale est apparié avec un autre qui lui sert soit de complément, soit d'antithèse. Les membres mélodiques qui se répondent dans une période régulière doivent appartenir à la même mesure, embrasser une égale durée, et affecter une disposition analogue des temps de la rhythmopée. (Dans les formules alphabétiques par lesquelles on représentera plus loin les diverses coupes de la période, les lettres identiques désigneront les membres qui sont mutuellement appariés, les lettres différentes ceux qui ne le sont pas.) La période se termine ordinairement par un temps d'arrêt, un point d'orgue; selon l'axiome d'Aristote : « ce qui manque de conclusion est désagréable[1]. » La fin de la période mélodique coïncide avec celle de la période grammaticale, ou nécessite pour le moins un signe de ponctuation. Seuls entre tous les peuples, les Grecs se sont parfois affranchis de cette règle; pour eux, une fin de mot suffit à marquer le terme final d'une phrase musicale.

**Les différentes formes de la période.** La qualité esthétique résultant de l'arrangement symétrique des membres au sein de la période s'appelle *eurhythmie*. Cet arrangement est plus ou moins simple. Symétrie n'est pas identité. L'eurhythmie peut s'obtenir par la répétition de groupes rhythmiques qui, étant considérés isolément, ne manifestent ni symétrie, ni équilibre. Deux membres inégaux (a — b), l'un de quatre, l'autre de trois mesures, ne sauraient former à eux seuls une période normale; mais s'ils se fondent en un groupe reproduit ensuite par le mélodiste (a b — a b), l'équilibre s'établit et l'on obtient une période de quatre membres parfaitement régulière. Il existe trois principes selon lesquels se succèdent les membres dans la période musicale : répétition, entre-croisement, inversion. Tous trois sont représentés dans nos chants populaires, ainsi que dans nos vers récités où la coupe périodique se révèle clairement par la disposition des rimes. Disons, en passant, que la plupart des musiciens modernes négligent de tenir compte de cette disposition en composant leur mélodie, ce qui donne lieu à un

[1] *Rhét.*, III, 8.

désaccord choquant entre le rhythme des vers et celui de la musique : preuve évidente de l'affaiblissement du sens rhythmique à notre époque.

Formes produites par la répétition.

Une période a la coupe *stichique simple* (de στίχος, vers), lorsqu'elle se compose de deux membres consécutifs de même étendue (a — a). C'est la forme rhythmique la plus élémentaire qu'une idée musicale puisse revêtir; dans notre poésie récitée elle est représentée par le distique :

*Période stichique simple* (*schéma* a — a).

a *Sur l'pont du Nord un bal é - tait don - né*

a *Sur l'pont du Nord un bal é - tait don - né.*

*Ronde d'enfants.*

Lorsque plus de deux membres de même longueur et de même forme métrique sont juxtaposés, de manière à former un tout mélodique, la période a la coupe *stichique répétée*, développement de la forme précédente. Le membre final est ordinairement catalectique (voir ci-dessus, p. 127).

*Période stichique répétée* (*schéma* a — a — a — a — a).

a *Chi mai dell' E - re - bo*

a *Fra le ca - li - gi - ni,*

a *Sull' or - me d'Er - co - le*

a *E di Pi - ri - to - o,*

a *Con - du - ce il piè ?*

Gluck, *Orfeo*.

La musique populaire affectionne les périodes bâties sur ce modèle; la poésie récitée ne peut les reproduire exactement que par des vers monorimes, forme qu'elle a remplacée de bonne heure par des combinaisons plus variées. Ce fut à la coupe stichique — simple ou répétée — que retournèrent les musiciens gréco-romains de la décadence; nous le voyons par les hymnes païens du temps d'Adrien — à *Hélios* et à *Némésis* — aussi bien que par les hymnes chrétiennes de Saint Ambroise.

**Formes résultant de l'entre-croisement.**

Mais les périodes d'une cantilène ne sont pas toujours composées de membres simplement mis bout à bout. Il existe une foule d'autres combinaisons, où les parties correspondantes de la phrase se trouvent séparées les unes des autres par un, par deux et même par trois membres de longueur ou de forme différente. Au lieu de se diviser immédiatement en membres séparés, la période se décompose alors en *groupes* symétriques, embrassant deux ou plusieurs membres reproduits dans un même ordre (a b — a b, ou a b c — a b c, ou a b c d — a b c d). Des agrégats de cette nature fonctionnent dans la phrase poétique ou musicale à la façon de véritables unités. Une période construite d'après un des modèles ci-dessus a reçu de Schmidt la qualification de *palinodique*, coupe que la versification moderne reproduit au moyen des rimes *alternées*. La combinaison la plus fréquente de cette espèce est le quatrain en vers croisés; elle produit un très-heureux effet lorsque les membres réunis en un seul groupe ont une étendue différente.

*Période palinodique* (*schéma* a b — a b).

a — *A - vec la dou - ce chan-son - net - te* — b — *Que j'ai - me tant,*

a — *Ber - ce, ber - ce, gen-tille O - det - te,* — b — *Ton vieil en - fant.*

HALÉVY, *Charles VI.*

Un groupe palinodique peut embrasser plus de deux membres sans que la cohésion de la pensée mélodique s'évanouisse pour l'oreille. Les stances de six vers, destinées ou non à la musique,

se séparent fréquemment en deux groupes correspondants de trois vers chacun (a b c — a b c), en sorte que les membres appariés, au lieu de revenir de deux en deux vers, ne se reproduisent que de trois en trois vers[1].

*Période palinodique dont chaque groupe a trois membres (schéma* a b c — a b c).



GRÉTRY, *Richard Cœur-de-Lion.*

Si chacun des groupes se reproduit en entier plus de deux fois, la période a la coupe *palinodique répétée.* Aucune combinaison n'est mise aussi souvent en œuvre par les poëtes et les musiciens modernes; mais chez nous elle se réalise invariablement sous sa forme la plus simple : une longue série de membres liés deux à deux. Lorsque les groupes sont également en nombre pair, chaque couple se termine par une cadence harmonique assez

[1] Les vers suivants de Rabelais, sur trois rimes, montrent distinctement cette coupe :

*O bouteille — Pleine toute — De mystères,*
*D'une oreille — Je t'écoute — Ne diffères.*

Ceux-ci, de Marot, présentent la même combinaison de rimes :

*Que fit Cérès, — Que fit Isis, — Que fit Araigne?*
*L'une les bleds, — L'autre courtils, — L'autre la laine.*

Mais ces deux exemples sont à peu près isolés dans la littérature française. Cf. QUICHERAT, *Traité de versification française*, pp. 83 et 451. Les Italiens et les Allemands ont fait un usage plus fréquent de la succession de trois rimes différentes. Cf. SCHMIDT, *Compos.*, p. 335.

marquée. On reconnaît là le principe de construction que suivent toutes nos danses appariées (contredanse, valse, polka, etc.).

*Période palinodique répétée* (*schéma* a b — a b; — a b — a b).

a b

*Il é - tait un oi - seau gris, Comme un' sou - ris,*

a b

*Qui pour lo - ger ses pe - tits Fit un p'tit nid;*

a b

*Si - tôt qu'ils sont tous é - clos, Bien à pro - pos,*

a b

*Ils vont chan-tant nuit et jour Au bois d'a-mour:*

MONSIGNY, *Rose et Colas*.

Les périodes palinodiques dont tous les membres ont une égale étendue se confondent aisément avec les périodes stichiques; en ce cas c'est la mélodie qui décide. Mais comme nous ne possédons plus la musique des grandes œuvres poétiques de l'antiquité, il n'est pas toujours possible de démêler à coup sûr à laquelle des deux coupes nous devons attribuer certains textes lyriques ou dramatiques. Pour le sentiment moderne, les deux formes ne sont séparées que par une nuance fort légère, et souvent il arrive que des vers croisés sont traités par le musicien en période stichique répétée[1].

Formes résultant de l'interversion.

Si, au lieu de se reproduire dans l'ordre primitif, une série de deux ou de plusieurs membres est reprise dans l'ordre inverse, la période suit la coupe *antithétique*. Telle est la structure des quatrains dont les deux vers intérieurs d'une part, et d'autre part les vers extérieurs, riment ensemble : disposition que les Italiens appellent *rime abbracciate*, c'est-à-dire *rimes embrassées*.

[1] La première période des couplets *Quand je quittai ma Normandie*, au 3e acte de *Robert le Diable*, est composée par le poëte en coupe palinodique (vers croisés); le musicien lui a donné la forme stichique répétée (a — a — a — a).

Les mélodies conçues d'après ce type sont clair-semées dans la musique de nos jours. Nos compositeurs, lorsqu'ils ont à mettre en musique des vers à rimes embrassées, les traitent ordinairement en période palinodique[1]. Pour rencontrer en abondance des chants construits correctement sur le type antithétique, il faut remonter jusqu'au XVI[e] siècle.

*Période antithétique* (*schéma* a — b — b — a).

a *Ja-mais je ne se-rai*

b *Sans bé-nir le nom du Sei-gneur;*

b *Ma bou-che di-ra sa gran-deur,*

a *Tan-dis que je vi-vrai.*

*Psaume* 34 (de Marot).

Les périodes antithétiques qui se rencontrent çà et là dans la musique moderne ne dépassent pas quatre membres. Toutefois il ne serait pas impossible d'en trouver de plus étendues parmi les chants religieux ou profanes du XVI[e] siècle, lesquels sont composés pour la plupart sur des strophes d'une facture assez compliquée[2].

Nous avons appris à connaître, par la musique occidentale, des périodes de coupe stichique, palinodique et antithétique, coupes que notre poésie reproduit fidèlement par des vers à rimes

[1] Nous en donnerons comme exemple la sérénade de l'*Amant jaloux*, de Grétry. La première période : *Tandis que tout sommeille — A l'ombre de la nuit, — L'amour qui me conduit, — L'amour qui toujours veille*, suit le *schéma* a — b — b — a, tandis que la mélodie correspond au *schéma* a b — a b.

[2] Le psaume 137 de Marot : *Assis au bord de ce superbe fleuve*, composé en stances de six vers de même étendue, peut être considéré à volonté comme ayant la coupe palinodo-antithétique (a b — c — c — a b) ou la coupe antithétique pure (a — b — c — c — b — a). La mélodie favorise cette dernière interprétation, le texte se prête mieux à la première.

*plates*, à rimes *croisées*, à rimes *embrassées*. Des combinaisons mélodiques plus complexes sont presque hors d'usage parmi nous, bien qu'elles ne soient pas moins naturelles que les précédentes.

Formes mixtes. Une des formes les plus répandues dans la poésie mélique des Grecs est celle que Schmidt désigne par le terme *palinodo-antithétique*. Au lieu de se diviser directement en membres séparés, comme la période antithétique pure, celle dont il s'agit ici traite les groupes palinodiques à la façon d'unités, et les reproduit dans l'ordre inverse. Si nous supposons une série de six membres (a b c d e f), se divisant en plusieurs groupes de membres accouplés (a b — c d — e f) ou liés trois par trois (a b c — d e f), et que nous reproduisions dans l'ordre inverse les groupes entiers, nous aurons une période à la fois palinodique et antithétique : antithétique, en ce sens que les groupes, pris comme unités, sont répétés à rebours; palinodique, puisque les éléments individuels de chaque groupe gardent leur ordre primitif. Les périodes de cette espèce admettent aussi des membres isolés, à côté de groupes palinodiques, et au même titre que ceux-ci. Aucune mélodie nettement modelée sur ce type ne m'étant connue dans la musique européenne, je me contenterai d'indiquer ici quelques-unes des formes les moins enchevêtrées :

1) a b — c — c — a b

2) a — b c — b c — a

3) a b — c d — c d — a b

4) a b — c d — e — e — c d — a b etc.

Cette coupe est susceptible d'une variété prodigieuse. Entre les deux types simples, le type palinodique pur et le type antithétique pur, Schmidt ne compte pas moins de seize variétés intermédiaires pour une période de dix membres[1]. Néanmoins la contexture

[1] J. H. H. Schmidt, *Leitfaden*, p. 137-138; *Eurythmie*, p. 60-61.

rhythmique de cette espèce de périodes n'a rien d'artificiel; la coupe antithétique pure, dès qu'elle s'applique à une longue période, est infiniment plus difficile à suivre pour l'oreille.

Dans toutes les périodes dont la structure vient d'être décrite, chaque membre reparaît au moins deux fois. La coupe intérieure des membres appariés doit avoir une analogie suffisante pour que la réciprocité se perçoive sans difficulté; toutefois des membres anacrousiques et des membres thétiques se répondent souvent; pareillement des formes pleines et des formes catalectiques. Il est évident que l'espacement et la disposition irrégulière des diverses parties de la phrase rhythmique rendent la symétrie moins sensible. Plus les membres qui se correspondent sont disséminés et éloignés les uns des autres, et plus leur coupe métrique doit aider à les reconnaître. Si celle-ci est trop différente, le plan de l'ensemble devient insaisissable pour l'auditeur. Dans l'antiquité les figures de l'orchestique, servaient à mettre en lumière la contexture d'une période compliquée; de notre temps les combinaisons harmoniques et instrumentales peuvent remplir le même office. Mais si, au contraire, des membres égaux se succèdent, la disposition des durées pourra se modifier sensiblement, sans que la structure périodique se perde de vue. Voilà pourquoi la musique moderne, n'employant guère que la tétrapodie, jouit d'une liberté presque illimitée en ce qui concerne les combinaisons de la rhythmopée.

**Périodes renfermant des membres non appariés.**

Nous passons maintenant à l'analyse des périodes dont toutes les parties ne sont pas appareillées. Souvent il arrive qu'au début, au milieu ou à la fin de la mélodie se trouve un membre auquel ne répond aucun autre. Lorsqu'il occupe le centre de la période, le membre dépareillé est qualifié de *mésodique;* s'il se trouve au début de la période, c'est un membre *proodique;* s'il sert de conclusion, il reçoit la qualification d'*épodique*[1]. Le *proodicon* (prélude) annonce le thème et prépare l'attention de l'auditeur; le *mesodicon* (interlude), ordinairement formé de la répétition d'un court motif rhythmique, sépare nettement par un temps d'arrêt

[1] *Mesodicon* (de μέσος et ᾠδή) qui se chante *au milieu* [de la période]; *proodicon* (de πρό et ᾠδή) qui se chante *avant* [la période]; *epodicon* (de ἐπί et ᾠδή), qui se chante *à la suite* de la période.

les deux moitiés de la phrase mélodique; l'*epodicon* (postlude) donne une conclusion définitive à la cantilène. La signification orchestique de cette sorte de membres sera expliquée au § 3.

Dans la période *mésodique* sous sa forme la plus simple, le motif rhythmique dépourvu de pendant n'est entouré que de deux membres, nécessairement appariés.




MEYERBEER, *le Prophète.*

Si le *mesodicon* se trouve au milieu de plusieurs membres séparés, ceux-ci doivent se répondre dans l'ordre contraire. On voit qu'un rapport intime existe entre les périodes mésodiques et les périodes antithétiques; toutefois les dernières se font reconnaître aisément en ce que leurs membres sont toujours en nombre pair, tandis que les périodes de structure mésodique se décomposent forcément en un nombre impair de membres.

*Période mésodique de cinq membres (schéma* a — b — mes. — b — a).

a — *Chez son li - brai - re*

b — *Un au-teur mé - con - tent ju - rait*

mes. — *De com - po - ser, dans sa co - lè - re,*

b — *Un gros bou - quin qui res - te - rait....*

a — *Chez son li - brai - re.*

*Vaudeville français.*

Des stances de cinq vers calquées sur le type précédent ne sont pas rares dans la chanson française. Mais ce type est à peu près le seul de son espèce sur lequel on ait appliqué des mélodies.

Par suite de l'usage général de la rime, la construction mésodique est rarement accusée avec netteté dans la versification occidentale, et nos musiciens n'ont guère eu l'occasion de s'y exercer. Mais notre poésie musicale, aussi bien que celle des gréco-romains, admet des périodes palinodiques formées de groupes dont la coupe intérieure est mésodique.

*Période palinodique dérivée d'un tercet mésodique (schéma* a μ c — a μ c).

a μ c

*É-cou-te moi je te pri-e, Quand je pri-e, É-ter-nel e-xau-ce moi:*

a μ c

*Du bout du mon-de mon â-me Te ré-cla-me, Triste et n'es-pérant qu'en toi.*

*Psaume* 61. Cf. *Ps.* 38.

Il existe aussi des périodes *palinodo-mésodiques*, où les membres simples qui entourent le *mesodicon* sont remplacés, tous ou en partie, par des groupes palinodiques :

*Période palinodo-mésodique (schéma* a b — mes. — a b).

a b

*Ah! si la li-ber-té me doit ê-tre ra-vi-e,*

mes.

*Est-ce à toi d'ê-tre mon vain-queur,*

a b

*Trop fu-neste en-ne-mi du bon-heur de ma vi-e?*

Gluck, *Armide*, acte 3.

Les périodes terminées par un membre épodique, donnant à la mélodie sa conclusion définitive, se rencontrent à chaque pas dans la musique occidentale. On ne peut méconnaître ici une certaine influence de la musique liturgique; les *Amen* et les *Alleluia* qui terminent les antiennes et les hymnes sont de

véritables *epodica*. Nos poëtes aiment aussi à finir leurs stances par un petit vers ayant une destination analogue.

*Période antithétique suivie d'un* epodicon (*schéma* a — b — b — a — ep.).

a *Le mé-chant dit en son cœur fol - le - ment*

b *Qu'en vain on croit un Dieu qu'il fail - le crain-dre;*

b *Il s'a - bandonne au mal sans se con-train-dre,*

a *Et cha-cun marche en cet é - ga - re - ment*

ep. *A - veu - glé - ment.*

*Psaume* 53.

Les mélodies dont le membre initial se détache du reste de la période, de manière à former une sorte de prélude, sont peu communes chez nos musiciens; le chant populaire lui-même n'en présente qu'un petit nombre d'exemples.

*Période palinodique précédée d'un* proodicon (*schéma* pr. — a b — a b).

pr. *Es ging der Bur - sche,*

a b *Es ging der Bur - sche Des Mor-gens frü - he aus,*

a b *Haj syn-dom syn-dom syndusch-ka, Des Mor-gens frü-he aus.*

*Wendische Volkslieder*, I, 262.

Les *proodica* et les *epodica*, n'étant joints à la période qu'extérieurement, ont une faible action sur sa structure; aussi ne donnent-ils pas lieu, comme le *mesodicon*, à des formes dérivées.

**Périodes irrégulières.**

Il existe enfin des périodes *irrégulières*, des phrases musicales dont les éléments ne s'assujétissent pas à une rigoureuse symétrie. Elles affectent à volonté l'une des formes usitées dans les périodes normales, à cela près que les membres appariés diffèrent soit par l'étendue, soit par le genre de mesure. La poésie moderne ne s'astreint pas à donner une longueur égale aux vers qui se correspondent par la rime ; de même notre musique est pleine de phrases dont les diverses parties n'ont qu'une symétrie approximative. Telle est la période suivante, dans laquelle un membre tétrapodique répond à une tripodie, un vers de huit syllabes (le 3[e]) à un vers de six syllabes (le 2[e]) :

*Période antithétique irrégulière* (*schéma* a — b — b — a).

a *Si je dois m'en-ga-ger un jour,*

b *Au moins vous de-vez croi - re*

b *Qu'il fau-dra que ce soit la gloi - re*

a *Qui li - vre mon cœur à l'a-mour.*

Gluck, *Armide* (acte 1[er]).

**Usage des différentes coupes de périodes.**

Nous avons dit plus haut que la structure eurythmique de la composition musicale était pour les anciens un des facteurs essentiels de l'œuvre d'art, au même titre que la structure polyphonique l'est pour nous. En effet, *les formes de la période varient et se spécialisent dans les divers genres de la poésie chantée des Grecs*. Cette observation d'une importance capitale, en ce qu'elle donne une base solide aux théories de Schmidt, nous a conduit à une classification qui permet d'embrasser d'une manière aussi complète que commode le vaste champ de la littérature mélique. Nous diviserons toutes les poésies musicales de l'antiquité en trois grandes catégories. — *La première catégorie comprend les*

*compositions* que nous désignons par la qualification d'*odiques :* ce sont des chants destinés à s'exécuter par une seule voix accompagnée de la lyre ou d'un instrument à vent; ce sont aussi des marches ou des airs à danser très-simples. Plusieurs genres de poésie appartenant originairement à cette catégorie ont passé de bonne heure dans la versification récitée. — *La deuxième catégorie comprend les compositions orchestiques*, réservées à l'exécution chorale et accompagnées d'une danse collective; tant par leur origine que par leur destination elles se rattachent au culte et à la vie publique des Hellènes, et occupent une place éminente parmi les productions du génie antique. Il faut ranger dans cette catégorie les chœurs de la tragédie et de la comédie placés en dehors de l'action proprement dite, lesquels se chantaient également sur une danse grave et mesurée. — Enfin, *la troisième catégorie embrasse les compositions scéniques*, dont l'exécution revenait aux personnages principaux du drame, chantant seuls ou dialoguant avec le chœur. Au lieu de la danse, c'était le jeu des acteurs qui venait ici renforcer l'effet musical.

Chacune de ces trois catégories se caractérise, en général, par la forme des périodes. — *Les compositions odiques n'admettent que les coupes les plus élémentaires* : périodes stichiques simples ou répétées, et périodes palinodiques formées de membres d'égale étendue. — *Les périodes antithétiques, mésodiques, etc., appartiennent en propre aux mélodies orchestiques.* Au moyen du retour symétrique des poses et des évolutions du chœur, l'œil venait en aide à l'oreille, laquelle, à elle seule, aurait pu difficilement saisir la corrélation des membres appariés; et par là il devenait possible au spectateur-auditeur de suivre le plan compliqué des œuvres chorales. — *Quant aux périodes irrégulières, elles ne se rencontrent que dans les chants de la scène.* Ceux-ci, devant s'attacher à traduire et à suivre pas à pas les sentiments qu'éprouve le personnage, ne se pliaient pas à une constante symétrie.

Structure des morceaux.

Mais ce n'est pas seulement par la coupe des mélodies que se distinguent les divers styles de composition; les mêmes principes esthétiques qui ont présidé à la création des périodes ont aussi agi sur la contexture de l'œuvre entière, et donné naissance à différentes formes de morceaux, également typiques, bien que

d'un usage moins spécial. La structure mélodique des plus anciens poëmes grecs consistait dans la répétition indéfinie d'une période stichique simple, formant un seul vers partagé par une césure. Les œuvres poétiques ou musicales construites d'après ce modèle uniforme sont dites *stichiques* (τὰ κατὰ στίχον ᾄσματα), parce qu'elles se décomposaient immédiatement en vers (στίχοι); à l'origine on les chantait sur une modulation très-simple, renfermée dans une échelle peu étendue. — Une coupe plus favorable à la musique, et la plus usitée dans l'antiquité, est celle des poésies qui se divisent en groupes égaux ou symétriques embrassant plusieurs vers (τὰ κατὰ σχέσιν ᾄσματα), groupes appelés *strophes*[1]. La forme strophique s'adapte à toutes les œuvres chorales accompagnées d'attitudes réglées; elle suppose une véritable mélodie, aux contours nets et arrêtés, suffisamment étendue, mais visant à la beauté plutôt qu'à l'expression. Les strophes qui se correspondaient dans une œuvre quelconque étaient chantées sur la même mélodie et accompagnées des mêmes attitudes[2]; en conséquence la musique et la danse ne pouvaient exprimer que le caractère général de la poésie. De bonne heure la coupe strophique s'introduisit aussi dans les chansons destinées à l'exécution privée, genre de poésie que les Lesbiens portèrent au plus haut degré de perfection. Quant à ces couplets d'une facture très-relâchée, auxquels nous donnerons, d'après Hermann et Schmidt, le nom de *systèmes*, ils appartiennent aux plus anciennes formes musicales que les Grecs aient cultivées. — Une troisième espèce de chants (ἀπολελυμένα ᾄσματα) est analogue à nos airs d'opéra : le morceau entier se décompose en sections mélodiques ou *commata*, ayant toutes une cantilène différente, expressive et déclamée. Cette coupe musicale, dérivée de l'ancien chant nomique, fut remise à la mode vers le milieu du V[e] siècle avant J. C., alors que l'habileté du chanteur virtuose se substitua à la manière simple

[1] Στροφή, tour, volte, mouvement en rond, conversion exécutée par le chœur, d'où, par extension, chant des choreutes en faisant ce mouvement.

[2] « Il n'est point permis aux compositeurs de changer la mélodie des strophes et « antistrophes; soit que leurs chants suivent le genre enharmonique, le chromatique ou « le diatonique, il faut que, dans toutes les strophes et antistrophes, les mêmes dessins « mélodiques soient conservés. Les rhythmes.... ne peuvent pas se modifier davantage; « ils doivent rester invariables. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XIX.

du vieux choral dorien, et que les musiciens s'appliquèrent à traduire, par la mélodie et le rhythme, l'expression souvent exagérée de la parole et de la situation. Timothée, Euripide et Aristophane furent les représentants de cette nouvelle forme.

Dans l'antiquité la coupe strophique seule se prolongeait pendant une œuvre musicale de longue haleine; les deux autres coupes ne s'appliquaient qu'à des morceaux détachés. Le drame sérieux et comique utilise les vers suivis pour le dialogue, les strophes pour les chœurs, les *commata* pour les *solos* et les *duos*. Sophocle et Euripide réunissent parfois les trois formes dans un même morceau; celui-ci entre alors dans la classe des *compositions mêlées* (ᾄσματα μικτά).

Les paragraphes suivants seront consacrés à l'analyse des particularités qui distinguent chacune des trois grandes catégories — compositions odiques, orchestiques, scéniques — en ce qui concerne la structure des périodes et de l'œuvre entière.

## § II.

Les productions poétiques et musicales que nous réunissons sous la dénomination d'*odiques* sont les premières que les Grecs aient pliées à une culture régulière; ce sont celles aussi dont la pratique a persisté durant toute l'époque romaine, et a survécu même à la chute définitive du paganisme. Originairement destinées à être chantées, — aucune poésie primitive n'a été conçue en vue de la simple récitation — elles ont pris un ton de plus en plus déclamatoire à mesure que, les progrès de la musique favorisant l'éclosion de formes indéfiniment variées, chacun des deux arts s'est engagé davantage dans sa voie isolée. Elles ont regagné la faveur exclusive des musiciens, à l'heure où, l'art antique ayant parcouru son cycle entier, l'inspiration se trouva épuisée et la mélodie retourna aux simples refrains de la muse populaire. Une marque extérieure distingue les productions poétiques de cette espèce : *les vers dont chaque œuvre se compose*

*ont la même étendue et la même forme métrique*[1]; ils n'admettent intérieurement aucun changement de mesure; ce sont des mètres sans métabole rhythmique (*μέτρα ἀμετάβολα*). Nous les subdiviserons en trois classes, lesquelles se distinguent, relativement au texte, par la structure des vers et leur groupement; relativement à la forme musicale, par une coupe caractéristique des périodes et du morceau entier.

Les œuvres de la première classe, les compositions stichiques, présentent à l'œil une série non interrompue de vers assez longs, indépendants les uns des autres, au moins à ce point qu'ils ne forment pas des groupes symétriques. Les repos grammaticaux, uniquement amenés par le sens, se reproduisent à des distances inégales et arbitraires. — *Chaque vers forme une période stichique simple.* — A cette classe appartiennent l'épopée, les poésies satiriques, les vers du dialogue théâtral, genres poétiques affranchis de bonne heure de l'exécution musicale.

Les poésies appartenant à la deuxième classe se distinguent extérieurement des précédentes en ce qu'elles sont composées de vers très-courts, s'enchaînant les uns aux autres sans aucune interruption du texte ni de la mélodie, et formant des sections, ou, si l'on veut, des couplets de longueur tantôt égale, tantôt inégale. Hermann a donné le nom de *systèmes* aux groupes ainsi construits. — *Leurs périodes ont invariablement la coupe stichique répétée.* — Cette forme de versification, dont la parenté étroite avec celle des poëtes lyriques modernes frappe dès le premier abord, est adaptée par les anciens à des chants d'un caractère familier, et avant tout à des marches et à des danses populaires. En dehors de certaines scènes caractéristiques de la comédie, où elle demande un débit parlant plutôt qu'une véritable modulation, la forme *systématique* ne se sépare pas du chant.

Les morceaux de poésie qui se rangent dans la troisième classe ont l'apparence extérieure de ceux de la première classe, bien que pour le musicien ils se découpent en strophes. Dans le langage des métriciens, de semblables compositions sont dites

[1] Les exceptions à cette règle sont si peu nombreuses qu'il est inutile de les mentionner dans un ouvrage du genre de celui-ci.

*communes* (*κοινά*), c'est-à-dire participant à deux genres de versification, puisqu'elles ont la coupe stichique quant au texte, la coupe strophique quant à la mélodie. — *Leurs périodes procèdent en général de la construction palinodique.* — C'est la forme la plus musicale que la poésie alexandrino-romaine ait connue, forme propre à une littérature élégante, aristocratique, débarrassée de toute rudesse et de toute vulgarité.

Examinons, dans ses points essentiels, le mécanisme musical et métrique des œuvres que renferme chacune des trois classes.

Poésies odiques de la première classe.

Les compositions stichiques ont une structure musicale aussi élémentaire que possible. Comme elles se divisent uniquement en vers, lesquels sont pareils d'un bout à l'autre du morceau, il suffit de connaître la coupe d'un seul vers pour embrasser celle de l'ensemble. Les mètres employés de préférence dans les poésies dont il s'agit ici se réduisent à un petit nombre de types traditionnels, qui remontent au delà de l'époque historique. Ces créations spontanées du génie grec se sont perpétuées à travers les siècles comme des modèles parfaits, appropriés aux idées et aux sentiments qu'ils ont à traduire, susceptibles de modifications dans les détails, mais non dans leur structure essentielle. Nous retrouvons encore ici cette harmonie du fond et de la forme, de la raison et de l'imagination, dont l'humanité n'a eu qu'une seule fois la pleine et entière révélation. Par une suite naturelle du caractère tenace des Hellènes, toujours porté à reproduire les types que le sens universel avait choisis comme les plus complets, les règles fondamentales des vers stichiques ont été étendues à tous les genres de poésie. Il sera utile de les résumer brièvement ici, en tant qu'elles contribuent à dégager l'élément musical contenu dans les monuments poétiques de l'antique Hellade.

Règles générales des vers grecs.

Le vers proprement dit est un ensemble métrique composé d'un ou de plusieurs membres, auquel correspond un motif mélodique offrant en lui-même un sens musical complet. Sa terminaison, qui doit coïncider avec celle d'un mòt, est marquée par un temps d'arrêt sans durée précise. (La pause finale du vers sera désignée dans nos formules au moyen du point d'orgue moderne, l'équivalent de la *diastole* antique.) Ce repos, souvent fort court et

facultatif, par lequel chaque vers s'isole du précédent et du suivant, est une des particularités inhérentes aux *mètres* proprement dits. Hermann a donné fort justement à ceux-ci la dénomination de vers non enchaînés (*versus non nexi*), par opposition à un autre mode de versification, usité pour les poésies de la classe suivante, lequel consiste en petits vers enchaînés sans pause intermédiaire (*versus nexi*). L'interruption régulière du texte donne lieu à deux libertés métriques, très-importantes en ce qu'elles fournissent un sûr criterium pour la séparation des vers : 1° l'*hiatus*, choc de deux voyelles, prohibé dans le corps du vers entre deux mots consécutifs, est permis dans le passage d'un vers à l'autre ; 2° à la dernière syllabe du vers la quantité est indifférente : une brève métrique peut y correspondre à une note longue, et, réciproquement, une syllabe longue à une note brève. Ajoutons encore que le mot entier, par lequel doit se terminer tout vers grec ou latin, ne clôt pas nécessairement une période grammaticale ni même une incise ; il ne nécessite donc après lui aucun signe de ponctuation.

Telles sont les règles générales qui gouvernent la plus grande partie des mètres grecs, tant chantés que déclamés ; voici maintenant celles qui concernent particulièrement les poésies dont se compose notre première classe.

Règles des vers suivis.

A une seule exception près, *tous les vers que l'antiquité a employés en série continue renferment deux membres de même longueur*[1], tétrapodies, tripodies ou dipodies ; leur *schéma* universel est

a — a ‖

La répétition perpétuelle d'un membre isolé, ne contenant que deux, trois ou quatre mesures, serait très-fatigante et presque insoutenable. Parmi les membres étendus, la pentapodie a un

[1] Le premier, l'*antécédent*, s'appelait τὸ δεξιόν [κῶλον], le membre de droite ; le second, le *conséquent*, s'appelait τὸ ἀριστερόν, le membre de gauche. ARISTOTE, *Métaph.*, XIV, 6. — Les plus anciennes périodes musicales sur lesquelles nous ayons quelques renseignements, celles des psaumes et des cantiques hébreux, se composent de deux membres, lesquels contiennent un même nombre d'*ictus*, souvent trois :

1 2 3 1 2 3
*Cieux écoutez ma voix : Terre prêtez l'oreille !* (RACINE, *Athalie*.)

˘ 1 2 ˘ 3 1 2 3
*Ha-ăzînû hasch-schâmaim wa-ădabĕráh ; We-thischm'a hâ-âretz imrê-fî.* (*Deutér.*, 32, 1.)

rapport rhythmique trop compliqué et un *éthos* trop inquiet pour se prolonger indéfiniment; seule l'hexapodie, par son étendue et son équilibre, est capable de constituer un mètre conforme au goût antique. Aussi l'unique vers grec excepté de la règle générale posée ci-dessus, est le trimètre iambique; il ne renferme qu'un seul membre, une hexapodie du 3/8.

Les deux membres accouplés dans un vers de cette espèce appartiennent toujours au même genre de mesure. En général ils dérivent du même pied métrique et ne diffèrent entre eux que par la terminaison. Presque tous s'emploient aussi à l'état isolé dans la poésie musicale[1]. Comme les parties intégrantes de chaque période (les membres), aussi bien que celles de la composition entière (les périodes), ont une étendue invariable, les divisions de la rhythmopée peuvent se modifier sensiblement d'un hémistiche à l'hémistiche correspondant, d'un vers au vers suivant (voir ci-dessus, p. 157); des chorées irrationnels répondent à des rationnels, des spondées à des dactyles ou à des anapestes, des tribraques à des trochées ou à des iambes, etc.

La séparation des deux membres rhythmiques est généralement visible dans le texte littéraire; c'est pourquoi la plupart des mètres usuels ont au milieu un demi-repos, marqué par une fin de mot : pause très-petite, suffisante néanmoins pour que le chanteur ou le récitateur puisse reprendre haleine. Quand le repos fixe précède immédiatement le premier temps fort du second membre, il s'appelle *diérèse* (division)[2]; tel est celui qui coupe le tétramètre trochaïque en deux moitiés égales,




SERV., *de centum metris*, p. 1819 P.

Parfois la séparation grammaticale et mélodique se trouve dans la dernière mesure du membre antécédent, de manière que le temps levé de cette mesure se joint, en entier ou en partie, au

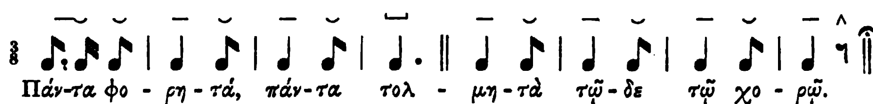
[1] Les chiffres romains par lesquels nous désignons les membres métriques se rapportent à l'énumération donnée au § V du chapitre précédent.

[2] Nous nous conformons aux distinctions fixées par J. H. H. SCHMIDT (*Leitfaden*, § 19).

second membre. Elle s'appelle alors *césure* (τομή). On sait que l'hexamètre suit une pareille coupe, dont l'effet est d'entrelacer les deux parties de la période d'une manière fort gracieuse.




A part quelques exceptions, les vers suivis se divisent de l'une des manières qui viennent d'être décrites; rarement le membre antécédent se relie au suivant sans interruption; lorsque ceci arrive, il y a *enjambement*.




CRATIN., fr. 52, M.

Un tel mode d'enchaînement, qui ne serait possible chez nous que pour des effets comiques, et dont les poëtes latins s'abstiennent également, n'est pas rare dans les compositions orchestiques des Grecs.

Les vers consécutifs d'une poésie stichique n'ont pas un nombre fixe de syllabes : tel hexamètre en aura jusqu'à dix-sept, tel autre dans la même tirade n'en aura que treize. Ce qui a été dit plus haut (p. 103-108) par rapport à la contraction et au dédoublement trouve ici une application complète : on se rappellera en outre que dans les mètres choréïques le trochée irrationnel, à tous les endroits où il n'est pas expressément prohibé, peut remplacer le trochée normal. De là nous conclurons en toute sûreté que les cantilènes sur lesquelles s'exécutaient dans la haute antiquité les longues séries de vers isométriques, étaient très-simples et analogues aux *intonations* sur lesquelles l'Église latine chante les psaumes (voir ci-dessus, T. I, p. 222). Ces vénérables monuments de l'art chrétien nous ont transmis jusqu'à ce jour une image du chant des aëdes primitifs[1]. Les huit formules psalmodiques sont construites sur un type uniforme : la voix s'élance de la note

[1] On appelait les rhapsodes στιχῳδοί. MÉNECHME, *Schol. in Pind. Nem.* II, 1.

principale vers la dominante mélodique, et s'y arrête un moment pour prendre haleine (repos que la versification appelle *césure* et le chant liturgique *mediatio*); puis elle redescend d'une manière plus sinueuse vers son point de départ, où elle opère sa terminaison définitive. De même que la cantilène des psaumes, la modulation des vers stichiques n'avait de sa nature rien d'immuable, hors du thème fondamental. L'absence d'une mélodie arrêtée se remarque aisément dans les vers composés de dactyles et d'anapestes; en leur qualité de rhythmes de danse, les chorées, et plus encore les logaèdes et les péons, ont des divisions rhythmiques moins changeantes, et comportaient par suite un véritable chant.

A l'époque historique de l'art et de la littérature grecques, les mètres stichiques n'étaient plus guère en usage pour de longues pièces de chant non strophiques; mais comme ils tiennent une place importante parmi les éléments divers dont se forment les strophes chorales, il sera utile d'énumérer les principaux d'entre eux.

Mètres usuels.

L'*hexamètre dactylique*, le plus caractéristique et le plus noble des mètres grecs, le vers d'Homère et d'Hésiode, se décompose en deux tripodies pleines (III). On a signalé à la page précédente la position de la césure. La contraction se rencontre moins souvent dans les hexamètres chantés que dans ceux qui se déclamaient. Très-rarement permise à l'avant-dernière mesure, elle est à peu près obligatoire à la dernière. Aucune tenue ne s'admet. Le *schéma* du vers est conséquemment celui-ci :




EURIPIDE, *les Suppliantes*, II.

Réunissant en lui-même les deux divisions génératrices, la division binaire, réalisée par le rhythme fondamental, la division ternaire, par le groupement des mesures, l'hexamètre possède le calme dans la mobilité; par là il excelle à exprimer des actions passées, qui n'ont plus d'existence que dans la mémoire des

hommes, ou à révéler la volonté immuable des dieux par la voix des oracles[1]. Comme vers destiné au chant, l'hexamètre occupe une place éminente, non-seulement dans le nome citharodique, où il est resté de tradition depuis Terpandre jusqu'à Timothée, et même au delà, mais dans toutes les branches de la lyrique cultivées antérieurement à Pindare. Parmi les poëtes tragiques, Euripide est celui qui l'a mis le plus souvent en œuvre. Aristophane l'emploie comme rhythme de marche, à la fin de sa comédie *les Grenouilles;* il le met dans la bouche du chœur saluant le départ d'Eschyle. Enfin le dactyle hexamètre se trouve dans les parties chantées de la poésie bucolique[2].

Le *tétramètre anapestique* se compose de deux dimètres, le premier plein (IX), le dernier tombant (X), séparés par une césure. Toutes les contractions et tous les dédoublements tolérés dans les deux mètres simples le sont également dans le vers entier, dont voici le *schéma* métrique :

$\frac{2}{4}$ (C)

*Ὅτ' ἐ - γὼ τὰ δί - και - α λέ-γων ἤν - θουν | καὶ σω-φροσύ - νη νε-νό - μι - στο*
*So will ich dann Euch es verkün - den so fort | wie be - schaffen die äl - te-re Zucht war,*

ARISTOPH., *les Nuées*, v. 959.

Ce vers, dans la composition duquel n'entrent que des éléments rhythmiques à division binaire, est particulièrement apte à traduire une action effective, née d'une volonté énergique et résolue. Tyrtée passait pour en être l'inventeur. A son origine l'anapeste tétramètre était un refrain de combat, entonné par les guerriers de Sparte : de là son nom de *vers laconien.* Il fut parodié ensuite dans les farces populaires qui préludèrent aux jeux de la scène, et passa, sans démentir son caractère batailleur, dans la comédie attique. Ici, au lieu d'exciter l'ardeur du guerrier, l'anapeste ne doit échauffer que l'humeur agressive des héros de carrefour. On le voit apparaître invariablement dans ces scènes aristophaniennes,

[1] Ce dernier emploi de l'hexamètre est plaisamment imité par Aristophane. Cf. *les Chevaliers*, vv. 197, 1015 et suiv.; *la Paix*, v. 1063 et suiv.; *les Oiseaux*, v. 992, etc.

[2] Dans la chanson et la bucolique, les dactyles de l'hexamètre deviennent cycliques. Cf. WESTPH., *Metrik*, II, p. 347.

où les quolibets, les injures s'échangent avec une vertigineuse rapidité entre deux interlocuteurs intarissables de verve et peu soucieux de la décence[1]. Il a aussi sa place dans la *parabase*, espèce d'intermède propre à la comédie attique : le chœur, laissant de côté l'action, se tournait du côté des spectateurs pour les entretenir du poëte ou des affaires publiques. Comme rhythme chanté, le tétramètre anapestique a joui d'une médiocre faveur durant toute la période classique; à cette succession uniforme de membres accouplés, les Grecs préféraient les dimètres s'enchaînant les uns aux autres, et formant de longues périodes sans temps d'arrêt.

Le *tétramètre trochaïque* résulte de la succession d'un dimètre plein (XII) et d'un dimètre catalectique (XIII), séparés par une diérèse. Les syllabes irrationnelles et les tribraques sont plus fréquents dans le premier membre que dans le dernier.

*Μή τι καὶ νυ - νί γε χαί-ρετ'·| οὐ γὰρ ἴ - στε πω σα-φῶς,*

*So gebt noch nicht Raum der Freu-de, |denn Ihr wisst es nicht ge-wiss,*

ARISTOPH., *la Paix*, I.

Au jugement unanime des anciens, le tétramètre trochaïque est de tous les mètres usuels le plus rapide, le plus léger, mais aussi le moins distingué[2]; l'absence de l'anacrouse lui enlève l'élan qui caractérise les rhythmes commençant par le temps levé (voir ci-dessus, pp. 121, 134). Introduit par Archiloque dans la poésie des iambographes[3], il devint plus tard un des rhythmes favoris de la vieille comédie attique : il y accompagne l'entrée précipitée du chœur (*parodos*), régle les pas du *cordax*, et garde sa place constante dans une des parties doubles de la *parabase*, composée de l'*épirrhème* et de son pendant,

[1] Dans les *Chevaliers*, la dispute a lieu entre Cléon et le charcutier; dans les *Nuées*, entre Dikaios (le juste) et Adikos (l'injuste); dans les *Guêpes*, entre le père et le fils; dans les *Grenouilles*, entre Eschyle et Euripide; dans *Lysistrate* enfin, le chœur des vieillards et le chœur des femmes se livrent bataille. — Cf. WESTPHAL, *Metrik*, II, p. 401 et suiv.

[2] ARISTOTE, *Rhét.*, III, 8; DION HAL., *de Comp. verb.* XVII.

[3] On lui donne l'épithète de *metrum Archilochium*.

l'*antépirrhème*[1]. Néanmoins il trouva aussi accès au genre sérieux. A une époque où la tragédie conservait encore toute sa fougue dithyrambique, Phrynique composa en tétramètres le dialogue de ses pièces[2]. Eschyle en fit autant dans ses premiers drames et notamment dans les *Perses;* plus tard il assigna le même rôle au trimètre iambique, en quoi il fut imité par ses successeurs. Euripide donna un regain de faveur au tétramètre, par l'usage heureux qu'il en fit dans les scènes d'un mouvement véhément.

Le *tétramètre iambique*, sous sa forme la plus usitée, se décompose en un dimètre plein (XV) et un dimètre tombant (XVI), séparés par une césure.




ARISTOPH., *les Acharniens*, v. 1231.

Rempli de verve et d'entrain, grâce à l'anacrouse, ce joyeux mètre a égayé de temps immémorial les fêtes populaires du culte de Déméter et de Bacchus. Selon les anciens, il aurait été cultivé d'abord par le poëte satirique Hipponax. La comédie l'emploie comme vers musical, dans les chants alternatifs entonnés à la sortie d'un des personnages principaux; elle l'utilise aussi comme mètre récité, propre au dialogue vif. Dans ce dernier cas, il succède en général au tétramètre anapestique, à la façon d'une contre-partie, d'une parodie[3]. L'anapeste digne et sérieux, en sa qualité de vieux rhythme de marche, ouvre l'assaut; l'iambe intervient quand la dispute s'échauffe. Fidèle à son origine plébéienne et rustique, le brillant tétramètre iambique est toujours resté étranger à la tragédie.

[1] L'*épirrhème* (ce qui se dit en sus) et l'*antépirrhème*, deux tirades de 16 ou de 20 vers, qui s'intercalaient, l'une à la suite de l'*ode*, l'autre à la suite de l'*antode*, n'étaient à l'origine que des plaisanteries improvisées, débitées par le chœur ambulant à l'adresse du premier passant venu.

[2] Il passa même pour l'inventeur de ce vers. Voir Suidas au mot Φρύνιχος.

[3] Ce mètre porte les surnoms de *comicum*, *parodicum*, *Aristophanium* et *Hipponactium*. Les Grecs, et plus encore les Latins, emploient aussi en série continue le tétramètre iambique plein, auquel ils donnent le nom de *versus octonarius*.

Parmi les vers employés en série continue, un seul, le trimètre iambique, se compose d'un membre unique, lequel, il est vrai, a le maximum d'étendue, six mesures simples.




ARISTOPH., *Thesmoph.*, VIII, sect. 9.

Depuis les temps reculés où Archiloque en consacra l'usage, le trimètre iambique fut appliqué à la satire; de nos jours encore le mot iambe est synonyme de poésie mordante, sarcastique, flagellant impitoyablement le vice et le ridicule. Ce vers était considéré par les Grecs comme se rapprochant le plus du langage prosaïque; Aristote le qualifie d'actif et de parlant (*πρακτικός*, *λεκτικός*); aussi imagina-t-on pour lui dès l'origine un mode d'exécution intermédiaire entre la musique et la récitation sèche, la *paracatalogé*[1]. Le drame sérieux et comique s'appropria l'iambe trimètre pour le dialogue scénique[2]. Néanmoins le peuple grec l'a cultivé aussi de tout temps comme un rhythme favorable au chant et à la danse, en y attachant l'idée de la plaisanterie obscène, sans vergogne; parmi les chansons dont il nous reste des fragments, celles qui se rapportent aux processions phalliques sont en trimètres. Aristophane relève explicitement le caractère dansant de l'*iambeion* dans le vers qui vient de servir d'exemple.

Mètres lyriques. Les cinq mètres précédents sont les types courants de la littérature versifiée des Grecs. Comme ils ne nous intéressent ici qu'au point de vue musical, il serait oiseux d'énumérer leurs particularités métriques, relatives aux dédoublements, à l'emploi des

[1] Voir ci-dessus, p. 75, note 2. — Le *choliambe*, inventé par le poëte satirique Hipponax, n'est qu'une variété du trimètre iambique.

[2] « Des fables courtes et du style plaisant, particuliers au [drame] satyrique dont elle « sortait, la tragédie ne s'éleva que plus tard à la grandeur et à la noblesse. Alors « l'*iambeion* remplaça le tétramètre. Car d'abord on s'était servi du tétramètre trochaïque, « plus convenable à la danse des satyres. Mais quand le dialogue fut établi, la nature fit « aussitôt trouver le mètre qui lui convenait. En effet, l'iambe est de tous les mètres le « plus approprié au dialogue; et la preuve c'est qu'il s'entend souvent dans la conversa- « tion.... » ARISTOTE, *Poét.*, 5. — « L'*iambeion* et le tétramètre sont pleins de mouvement; « celui-ci est *orchestique* et celui-là *actif* (*πρακτικόν*). » *Ib.*, 24. — Cf. *Rhét.*, III, 8.

syllabes irrationnelles et des dactyles cycliques, etc. Il suffira de dire que les vers destinés au chant sont sobres de ces modifications. Quant aux mètres dont il nous reste à parler, le caractère musical de la plupart d'entre eux est attesté par la fixité de leur *schéma;* ce n'est qu'à une époque récente qu'ils ont été employés dans de longues tirades de vers faits pour la déclamation ou la lecture. Les vers formés de deux tétrapodies logaédiques furent utilisés à l'époque alexandrine pour des chants obscènes, ainsi que l'indique leur commune dénomination, *metrum priapeum*. Néanmoins le mètre priapéen n'était point borné aux compositions d'un ordre inférieur; Eschyle et Pindare lui-même l'ont mis souvent en œuvre dans leurs poésies les plus élevées[1]. — On y distingue trois variétés :

*a*) Le *priapéen premier*, composé de deux glyconiens premiers (XXI) : le membre antécédent catalectique, le second tombant. Chez les poëtes grecs la césure est fréquemment omise, particularité qui s'étend à tous les vers faits pour le chant.

Δαΐ-φος, ὅ - ταν λά - βῃ πό - νος | θραυ-ο-μέ - νας κε - ραί - ας.
*Wann sie des' Sturms Ge - walt er - fasst, | dröhnend die Ra-hen split - tern.*

ESCHYLE, *les Euménides*, IV, str. 4.

*b*) Le *priapéen deuxième*, constitué par un accouplement pareil de glyconiens deuxièmes (XXII). Eschyle en fait souvent la conclusion de ses strophes chorales[2].

Ὀμ-μά - των δ' ἐν ἀ - χη - νί - αις | ἔρ - ρει πᾶσ' Ἀφρο - δί - τα.
*Nun ihr Blick ihm ent-schwunden, floh | al - le Lust Aphro - di - ta's.*

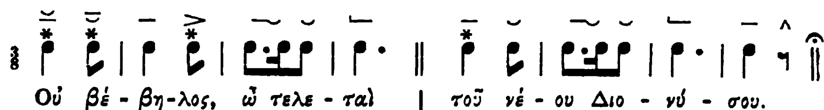
*Agamemnon*, II, str. 2.

*c*) Le *priapéen troisième*, moins usité que les deux précédents, se produit par la succession d'un glyconien troisième, de forme

[1] Auparavant ce genre de vers s'appelait *satyricum*, par allusion à son caractère champêtre. MAR. VICT., IV, 1, 76.

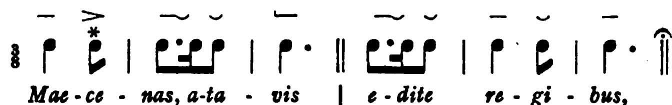
[2] Cf. *Agamemnon*, II, str. 2 et 3; III, str. 2; *les Choéphores*, IV, str. 2; *les Suppliantes*, V, str. 1, 2, 3; *les Perses*, II, str. 2.

catalectique (XXIII), et d'un glyconien deuxième, à terminaison tombante (XXII).




EUPHORION (cité par Schmidt, *Comp.*, p. 303).

Un seul mètre, parmi ceux qui forment de longues suites de vers, dérive de la tripodie logaédique : c'est le petit *vers asclépiade*; il se décompose en deux phérécratiens, un deuxième (XXV) et un premier (XXIV). Horace qui, dans ses odes, montre pour lui une prédilection particulière, sépare toujours les deux membres par une *diérèse*[1].




HOR. *Od.* I, 1.

La mesure quinaire n'est représentée dans cette classe de vers que par le *tétramètre crétique*[2], composé de deux dipodies péoniques (XXXIII), dont la seconde finit par une contraction. C'est un vers très-aimé des comiques : Aristophane l'emploie souvent pour ses airs à danser[3]; Plaute en fait le rhythme principal de ses *cantica*. Chez les Latins la dernière brève des pieds impairs peut être remplacée par une longue irrationnelle, licence presque inconnue aux poëtes grecs :




PLAUTE, *Asin.*, 129.

[1] Il existe quelques mètres dont le premier hémistiche est en logaèdes, le second en chorées. Les deux principaux sont le *metrum Eupolidium* (nous en avons donné un exemple ci-dessus, p. 169) et le *metrum Cratineum*, qui ne diffère du précédent que par son premier membre (un glyconien *premier* au lieu d'un *troisième*).

[2] Le nom vulgaire *dimeter creticus* date d'une époque où le sens des termes rhythmiques n'était plus compris. Voir ci-dessus, p. 31, ainsi que l'exemple (*Péons*), p. 96.

[3] C'est donc à tort qu'Aristote affirme (*Rhét.*, III, 8) que de son temps le péon ne formait jamais à lui seul un vers.

L'ionique mineur ne fournit qu'un seul mètre de deux membres dont les anciens aient fait usage en série continue : c'est le *galliambe*, composé de deux dipodies (XXXVIII), l'une pleine, l'autre catalectique. En ce mètre étaient conçus les hymnes phrygiens à Cybèle, que chantaient les prêtres-eunuques de la grande déesse (les *Galles*). Chez les poëtes récents la *forme brisée* domine. Le dédoublement de la seconde longue, la contraction de l'anacrouse et la résolution complète du dichorée en brèves sont des libertés autorisées. Rarement la césure est omise[1].

*A - des in - quit o Cy - be - le | fe - ra mon - ti - um de - a*

MAECEN. (ap. Ps.-Atil., p. 262).

L'ionique majeur engendre le mètre caractéristique de la poésie dissolue des Alexandrins : le *sotadée* (p. 124, 144), vers formé de deux dipodies (XL), sans césure fixe; sa terminaison est en général catalectique. Il se retrouve naturellement chez les Romains.

ou

*Noc-tes - que di - es-que as-si - du - o sa - tis su - per-que est*

PLAUTE, *Amphitryon*, I, 14.

Aucun mètre ne prend autant de licences métriques quant à l'usage de la contraction, du dédoublement et de la forme brisée; d'où l'on peut conclure qu'il était plus souvent déclamé que chanté. On sait que les vers destinés à la récitation se distinguent par le peu de fixité de leur *schéma* syllabique.

D'autres mètres, disséminés dans les fragments lyriques antérieurs à Pindare, s'employaient parfois en série continue; nous nous dispenserons d'en donner ici l'énumération.

Nous passons à une autre catégorie de compositions odiques (nommées par les anciens métriciens τὰ ἐξ ὁμοίων ᾄσματα).

[1] Anciennement, le mètre galliambique s'appelait, comme tous les *Ionici* en général, *vers bachique* (μέτρον βακχειακόν). Il portait aussi le surnom de μητρῳακόν, qui lui vient des *Metroa*, chants en l'honneur de la grande Mère des Dieux. — « Plus d'une fois les bosquets de Cybèle redirent ce mètre; il paraît qu'on lui donna son nom, — galliambes — parce qu'il est propre aux Galles, à ce qu'on suppose, d'avoir des mélodies chevrotantes. » TERENTIAN., v. 2889 et suiv.

Poésies odiques de la deuxième classe.

Une cantilène entièrement renfermée en deux membres n'a pu longtemps servir de cadre unique à la création musicale. Dès que la mélodie sort de l'état d'enfance, elle aspire à reculer ses limites. Or, pour qu'elle puisse s'étendre à volonté, sinon se développer organiquement, il suffit que le mélodiste enchaîne plusieurs membres isolés de même longueur, de manière à suspendre le sens musical jusqu'à la conclusion finale. Ce second degré du développement musical est représenté dans l'art grec par une forme caractéristique de la période. *Des membres d'égale étendue*, presque toujours des dipodies ou des tétrapodies, *se succèdent à la façon des vers de nos couplets modernes*, *c'est-à-dire sans aucun temps d'arrêt*. Les pauses, s'il y en a, sont comptées dans la mesure. Une semblable période musicale affecte nécessairement la coupe stichique répétée; son *schéma* est le suivant :

a — a — a — a — a — a — a.... ‖

(Voir l'exemple ci-dessus, page 133).

A l'imitation d'Hermann, Schmidt donne à un ensemble de vers ainsi disposés le nom de *système*. Le texte ne renferme aucune pause métrique autre que celle qui marque la conclusion finale. A cause de cette circonstance, l'*hiatus* entre le dernier mot d'un membre et le mot initial du membre suivant s'évite; de plus, la dernière syllabe des membres intermédiaires conserve sa quantité naturelle : une brève ne peut y tenir la place d'une longue. Hermann appelle vers enchaînés, *versus nexi*, les membres isolés d'une pareille période poétique, bien que la qualification de *vers* ne leur convienne pas rigoureusement, puisqu'ils n'en ont pas la marque distinctive : la syllabe finale de quantité indifférente. Ce sont des mètres simples mis bout à bout, et qui s'écrivent, soit en lignes séparées, soit à la suite les uns des autres; leur ensemble est très-justement désigné par le terme *hypermetron*, c'est-à-dire ce qui dépasse l'étendue maximum assignée au *metron* (32 unités). Indispensable pour toutes les mélodies qui ne souffrent pas d'interruption, et particulièrement pour celles qui accompagnaient les marches et les cortéges, la forme *systématique* se prêtait aux chansons familières ou badines, genre de poésie par lequel s'est immortalisé Anacréon; elle tenait aussi une place

considérable dans le drame sérieux et comique. Les éléments rhythmiques de ces chants sont très-simples : des membres binaires dérivés des mesures de $^2/_4$, de $^3/_8$ et de $^3/_4$.

En ce qui concerne la dimension des périodes et la contexture du morceau entier, les systèmes dramatiques et ceux de la poésie lyrique présentent entre eux des différences assez notables; ils en avaient de non moins grandes quant au mode d'exécution.

Si l'on excepte les ariettes de la comédie, lesquelles ne diffèrent en rien des chansons, tous les systèmes admis par la poésie dramatique sont versifiés d'après un procédé uniforme. Ils se composent invariablement de dimètres — anapestes ou iambes, rarement trochées — à terminaison pleine; le membre final seul affecte la forme tombante. En d'autres termes, ces systèmes peuvent être considérés comme des tétramètres dont le membre antécédent est répété indéfiniment, tandis que le conséquent se fait attendre jusqu'à l'entière conclusion de la période. Systèmes dramatiques.




Parfois la dernière moitié d'un des membres intérieurs est entièrement remplie par des silences (voir ci-dessus, p. 133).

Les systèmes de cette espèce qui s'intercalent dans le dialogue de la comédie paraissent avoir été débités, par les acteurs du temps d'Aristophane, à la façon du *parlante* de l'opéra italien, plutôt que chantés. Jamais ils ne forment des morceaux complets. Généralement une période étendue, partagée entre deux interlocuteurs, succède, en guise de *strette* finale, à de longues tirades de tétramètres, anapestes ou iambes. C'étaient là de vrais morceaux de bravoure, qui rappellent en plus d'un point certains passages des anciens *intermèdes* napolitains. La première partie de la *parabase* se termine par un système d'anapestes que l'on appelait — à cause de sa vitesse qui ne permettait pas de reprendre haleine — le *pnigos* (c'est-à-dire l'étouffement) ou le *macron*.

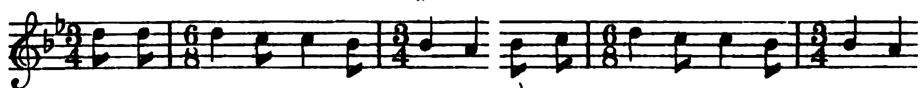
Quant aux systèmes de la tragédie, ce sont des hypermètres anapestiques construits sur le même modèle que ceux de la

comédie, mais bien différents et par leur *éthos* sévère et par leur caractère plus musical. Ils sont mis d'ordinaire dans la bouche des choreutes, soit à leur entrée, soit à l'arrivée ou au départ d'un personnage de haut rang, soit pendant l'évolution d'une marche triomphale ou d'un cortége funèbre, soit à la fin de la pièce. Nous devons en conclure que les anapestes tragiques n'étaient pas destinés à la déclamation parlée — mode d'exécution qui ne se conçoit guère chez une masse — mais au chant proprement dit. Dans la plupart des cas qui viennent d'être énumérés, le morceau entier se compose de plusieurs systèmes d'inégale étendue; la *parodos* d'*Agamemnon* comprend neuf sections, dont la longueur varie de cinq à huit membres. Les vers de cette espèce ne se chantaient donc pas sur une mélodie fixe; sans doute le thème musical était reproduit diversement, tantôt abrégé, tantôt amplifié : procédé de composition que nous retrouvons dans les antiennes de l'Église latine.

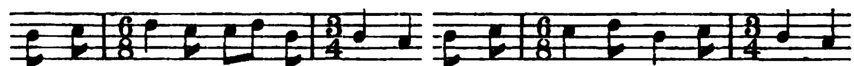
Systèmes lyriques.

Les chansons anacréontiques, ainsi que les ariettes de la comédie qui affectent la forme systématique, sont taillées sur deux patrons différents. Les unes se composent d'une seule période, dont tous les membres, y compris le dernier, ont une coupe semblable. En 3/4 l'ionique brisé remplace à volonté le pied normal.

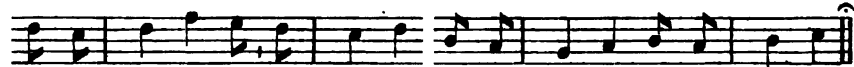
*Schéma* a — a — a — a — a — a ||



Ἄ - γε δή, φέρ' ἡ - μίν, ὦ παῖ, κε - λέ - βην, ὅ - κως ἄ - μυ-στιν
*Mit dem Mischkrug komm, o Schen-ke, Dass ich tie - fen Zu - ges schlür-fe!*



προ-πί - ω, τὰ μὲν δέκ' ἐγ-χέας ὕ - δα - τος, τὰ πέν - τε δ' οἴ-νου
*Doch auf zehn Po - ka - le Was-sers Von dem Lautern nimm uns fünf mir;*



κυ - ά - θους, ὡς ἀ - νυ - βρι - στὶ ἀ - νὰ δηὖ - τε βασ-σα - ρή - σω.
*Denn ich möch - te zu ver - we - gen Mit dem Weingott heut nicht schwärmen.*

Anacréon, fragm. 64 (trad. de Geibel).

D'autres pièces de ce genre se divisent en strophes ou couplets réguliers, — quatrains le plus souvent — dont tous les membres

ont le même *schêma* métrique, à l'exception du membre final, qui se distingue fréquemment des autres, et forme alors une sorte d'épode. Les mètres en usage dans les systèmes strophiques sont l'ionique mineur, l'*hémiambe*, le dimètre trochaïque et les glyconiens[1]. A cette dernière catégorie de mètres, si gracieux dans leur simplicité, appartient l'exemple suivant :

*Schéma* a — a — a — a ||

Ἡ - δι-στον φά - ος ἡ - μέ - ρας ἔ - σται τοῖ - σι πα - ροῦ - σι πᾶ -
*O wie freu - di - ges Ta - ges - licht Geht den Le - ben - den, ge - het jetzt*

σιν καὶ τοῖς ἀ - φι-κνου-μέ - νοις, ἢν Κλέ - ων ἀ - πό - λη - ται.
*Selbst den Spä - ter - ge - bor - nen auf, Trifft Ver - der-ben den Kle - on.*

Aristoph., *les Chevaliers*, VII (chœur, 6 couplets).

Poésies odiques de la troisième classe.

Il nous reste à parler d'une dernière catégorie d'œuvres odiques, qui tient le milieu entre les deux classes précédentes; les compositions qu'elle embrasse portent chez les métriciens le nom de *poemata communia* (*ποιήματα κοινά*). On entend par là *des œuvres poétiques qui ont toute l'apparence d'être composées en vers suivis, bien qu'en réalité elles se partagent en groupes symétriques de même étendue, c'est-à-dire en strophes.* La forme strophique est la plus avancée à laquelle puisse atteindre le chant monophone. En imposant à la fantaisie du musicien un cadre immuable mais suffisamment large, elle convertit la modulation vague et indéterminée en une mélodie aux contours fermes et précis. De plus, elle est la manifestation d'un principe esthétique commun aux deux arts subjectifs, musique et architecture : le principe de la répétition. Une mélodie a d'autant plus d'action sur le sentiment qu'elle a été précédemment entendue. En Grèce la coupe strophique apparaît dès les temps les plus reculés. Déjà l'Iliade renferme un passage où elle est évidente : la *déploration* entonnée alternativement par Andromaque, Hécube et Hélène autour du

[1] Cf. J. H. H. Schmidt, *Leitfaden*, p. 116 et suiv.

corps d'Hector (ch. XXIV, v. 720 et suiv.). Tous les peuples de l'ancien et du nouveau monde ont possédé ou possèdent des chants en strophes; les artistes grecs de la grande époque ont fait du perfectionnement de cette forme l'objet principal de leur technique poétique, musicale et orchestique.

En ce qui concerne la structure des périodes métriques et musicales, il existe de nombreuses analogies entre les strophes de la poésie *commune* et les sections ou systèmes dont nous venons de nous occuper; néanmoins les différences n'en sont pas moins réelles. Le système est une suite continue de membres enchaînés sans temps d'arrêt intermédiaires; *la strophe est un ensemble de plusieurs membres qui se succèdent, tantôt sans interruption* (lorsqu'ils finissent à l'intérieur du vers), *tantôt avec une interruption* (lorsqu'ils finissent en même temps que le vers).

Distiques. Les strophes les moins étendues sont celles de deux vers, ou *distiques;* elles se construisent sur un double type. La forme la plus élémentaire est représentée par le *distique élégiaque* (ἐλεγεῖον). Cette petite strophe se compose de deux hexamètres dactyliques : le premier garde sa forme habituelle; le dernier — le vers élégiaque proprement dit — a une tenue au troisième et au sixième pied, et n'admet la contraction du levé ni à la pénultième mesure, ni à l'antépénultième.

*Schéma* a — a 𝄐 *a* — *a* ‖

Τίς δὲ βί - ος, τὶ δὲ τερ-πνὸν | ἄ - τερ χρυ - σῆς Ἀ - φρο - δί - της;
*Was sind Le-ben und Glück, | wenn die gol - de - ne Lie - be da - hin-floh?*

τε - θναί - ην, ὅ - τε μοι μη - κέ - τι ταῦ-τα μέ - λοι,
*Lasst mich Ster-ben, so - bald dies mich nicht län - ger er - quickt;*

MIMNERME, fr. 1 (trad. de Geibel).

Originairement adapté par les peuples de l'Asie mineure à des chants mélancoliques accompagnés de la flûte, le mètre de l'élégie pénétra avant les temps historiques en Grèce et y jeta de profondes racines. Les poëtes-musiciens de l'Ionie surent les premiers infuser la vie dans cette forme métrique; ils en firent

l'expression du sentiment humain agité par le flux et le reflux des sensations contradictoires. Chez les auteurs classiques le terme *elegeion* n'implique point un sujet poétique déterminé; il ne se rapporte qu'au rhythme. De bonne heure cette strophe, si pleine malgré sa concision, s'affranchit de la musique et s'appliqua à la poésie didactique et à l'épigramme; néanmoins le peuple grec ne cessa jamais de la chanter[1].

La seconde forme de distique offre un procédé de construction strophique plus ingénieux. Au lieu d'être simplement juxtaposés, les deux vers deviennent un tout inséparable, grâce à l'entrelacement de leurs membres. On saisit ici, pour ainsi dire sur le fait, la formation et le premier développement de la strophe. Dans les poésies de coupe stichique, chaque vers constitue, au point de vue musical, une période indépendante; en sorte que deux vers consécutifs s'expriment par le *schéma* :

A) a — a 𝄐‖ a — a 𝄐‖

Dans un distique élégiaque les deux vers ne sont unis qu'extérieurement, par l'abréviation du repos médian et la forme caractéristique du second vers[2] :

B) a — a 𝄐 α — α 𝄐‖

Enfin dans une strophe du genre de celles dont il s'agit ici, chaque vers n'est plus qu'un groupe palinodique qui doit trouver son complément dans le vers avec lequel il s'accouple :

C) a — α 𝄐 a — α 𝄐‖

Cette dernière forme du distique domine dans les chansons de la Grèce moderne[3]; elle n'était pas moins populaire chez les anciens

[1] Cf. BERGK, *Carm. pop.*, fr. 28; EURIP., *Androm.*, v. 103. — Les métriciens, négligeant la valeur des longues doubles, ne comptaient que cinq pieds dans le vers *élégiaque* (— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —); c'est pourquoi ils le nommèrent *pentamètre*. Cependant St Augustin (*de Mus.*, IV, 14) mentionne les deux tenues.

[2] Cette progression semble inhérente à l'esprit humain; elle s'est reproduite exactement dans la poésie française, où les vers *monorimes* (*schéma* A) ont été supplantés par les vers à rime plate (*schéma* B) et ceux-ci par les vers à rime croisée (*schéma* C).

[3] Cf. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, p. 24.

Hellènes. Les deux vers de la *danse des fleurs* (ἄνθεμα) qu'Athénée a sauvés de l'oubli, en fournissent un exemple des plus gracieux[1]. Le couplet était partagé, sans aucun doute, entre une jeune fille et le chœur de ses compagnes.

Solo.




Chœur.




Quatrains. Les strophes de trois vers égaux ne semblent pas avoir été communes dans l'antiquité; en revanche le *quatrain* monomètre est un des moules primitifs de la lyrique grecque et particulièrement de la chanson lesbienne. Comme les œuvres d'Alcée et de Sappho ne nous sont parvenues qu'à l'état de fragments, nous ne connaissons guère leurs formes strophiques que par les imitations d'Horace. Une seule espèce de vers est employée sans mélange d'autres dans les odes du poëte latin : l'*asclépiade* (p. 176). — Chaque strophe pouvait être traitée par le mélodiste, soit comme une période palinodique répétée (a — b 𝄐 a — b 𝄐 a — b 𝄐 a — b 𝄐‖), soit comme une période palinodique simple, dont les groupes contiennent quatre membres (a — b 𝄐 c — d 𝄐 a — b 𝄐 c — d 𝄐‖). — Le *schéma métrique des vers est absolument fixe*. Le caractère franchement musical de ces poésies s'accuse par là d'une manière évidente; non-seulement les vers correspondants de chaque strophe ont le même nombre de mesures, mais les mêmes valeurs de notes se reproduisent syllabe pour syllabe dans toutes les strophes. Nous en concluons que les mélodies étaient strictement syllabiques. Ce qui constitue, par exemple, une anomalie très-choquante pour nous, c'est que le poëte ne s'astreint pas à faire concorder les repos grammaticaux avec ceux de la période musicale; souvent même la fin de la strophe n'est pas marquée par

[1] BERGK, *Carm. pop.*, fr. 19. Traduction : « Où sont les roses; où sont les violettes; « où est la belle ache? — Voici les roses; voici les violettes; voici la belle ache. »

un signe de ponctuation. — La *strophe asclépiade* fut très en faveur chez les Romains du siècle d'Auguste ; sa popularité au commencement de l'ère chrétienne est attestée par le fréquent emploi qu'en fait l'hymnodie catholique.

*Ex - e - gi mo - nu - ment' | ae - re pe - ren - ni - us,*
*Re - ga - li - que si - tu | py - ra - mid' al - ti - us;*
*Quod non im - ber e - dax, | non A - qui-lo im - po - tens*
*Pos - sit di - ru - e-re, aut | in - nu - me - ra - bi - lis....*

Hor. *Od.* III, 30.

Par l'insertion d'un *mesodicon* dipodique — en manière d'écho — dans le mètre ci-dessus, est né le *grand vers asclépiade*, dont Horace se sert également pour former des quatrains.

*Tu ne quae - si - e - ris | (sci - re ne - fas) | quem mi - hi, quem ti - bi*
*Fi - nem di de - de - rint, | Leu - co - no - e; | nec Ba - by - lo - ni - os*
*Ten - ta - ris nu - me - ros. | Ut me - li - us, | quid-quid e - rit, pa - ti!*
*Seu plu - res hi - e - mes, | seu tri - bu - it | Jup - pi - ter ul - ti - mam....*

*Od.* I, 11.

Cette sorte de strophes lyriques forme la transition aux compositions orchestiques, dont la structure fera l'objet du paragraphe suivant.

## § III.

A ne les envisager qu'au point de vue de leur coupe rhythmique, les poésies odiques n'ont rien qui ne leur soit commun avec les cantilènes des peuples les moins avancés en civilisation; les Grecs se sont contentés de donner à ces formes vulgaires une destination plus idéale et de les élever à la hauteur de types absolus. Il en est différemment de celles dont il va être question. Les poésies que nous désignons par la qualification d'*orchestiques* ont fait partie d'un art propre à la Grèce des grands siècles, art étonnant et complet, utilisant à la fois le triple langage de l'idée, de la sensation, de l'action, — poésie, musique, danse — et parlant ainsi directement à l'intelligence, au cœur et aux sens. Leurs formes rhythmiques sont aussi éloignées de la simplicité des œuvres odiques que les amples périodes cicéroniennes le sont des courts versets de la poésie des Hébreux; bien que, d'un autre côté, par suite des conditions pratiques du chant en chœur, ces productions littéraires dussent être adaptées à des mélodies d'une exécution assez facile[1].

Le chant choral accompagné de danse (*χορικὴ ποίησις*) est une fleur délicate et exquise qui ne pouvait germer, pousser et s'épanouir qu'au sein d'une société chez laquelle l'amour de la vie en commun, le goût des fêtes publiques et des cérémonies religieuses s'alliaient à une haute idée de la dignité de l'art. On peut dire que ce fut une expression collective de l'activité artistique du peuple entier. Tenir en honneur le chant et la danse, ne consistait pas pour le Spartiate ou l'Athénien à jouir oisivement de ces arts, à la façon des rois barbares de l'Asie, en se faisant faire de la musique par des histrions mercenaires ou par de vils esclaves; les poésies destinées à célébrer la gloire des dieux, à retracer les exploits des héros, les vertus des ancêtres,

[1] « Anciennement c'étaient des hommes libres qui chantaient dans les chœurs. « Comme il était difficile de faire chanter beaucoup de personnes à la façon des « artistes...., on composait pour le chœur des mélodies plus simples. » Aristote, *Probl.*, XIX, 15 (cité en entier au T. I, p. 341, note 2).

étaient enseignées à la jeunesse dans les écoles; les chants, ainsi que les évolutions qui s'y joignaient, s'exécutaient en public par l'élite de la nation, par des citoyens libres, initiés dès l'enfance à la tactique militaire et adonnés à toutes les nobles occupations de l'esprit. La lyrique chorale ne dédaignait pas de descendre dans une sphère plus modeste, et de rehausser l'éclat des fêtes agraires, des solennités domestiques, — noces et funérailles — mettant ainsi en évidence la profonde signification religieuse et sociale de ces actes.

Un art qui embrassait l'existence entière, dans ses manifestations les plus diverses, était destiné à faire éclore et fructifier de nouveaux germes de poésie et de mélodie, à étendre le vaste domaine de la création artistique. Ce fut une des branches de la musique chorale, le dithyrambe dionysiaque, qui donna naissance au drame; celui-ci s'empara des sujets et des formes sur lesquels l'inspiration des poëtes et des musiciens s'était déjà exercée depuis des siècles, et s'appropria en même temps les rhythmes pittoresques du peuple. D'autres genres reçurent du chant orchestique une impulsion féconde : ses formes les plus faciles s'introduisirent dans la chanson de table et de société; mainte strophe inspirée par la danse parut d'un bel effet pour l'oreille, alors qu'elle était simplement chantée aux sons de la lyre, et même, quelques siècles plus tard, le poëte romain, qui se contentait de la récitation nue, entendait encore dans les quatrains éoliens un écho affaibli de leur mélodie primitive.

L'élévation et la grandeur de la lyrique chorale se reflètent dans l'ample et puissante structure de ses strophes. — *La strophe est un signe distinctif commun à toutes les compositions que nous comprenons sous la dénomination d'orchestiques;* elle a son origine dans un très-ancien rite religieux, la marche sacrée autour de l'autel, pendant la célébration du sacrifice. Mais si le cadre reste le même pour tant de poésies et de chants divers, ses dimensions et ses formes intérieures se modifient d'après les exigences, les traditions et les allures de chaque genre. Tandis que la structure des odes de Pindare est poussée jusqu'au raffinement, les productions de la lyrique subjective ont une contexture des plus simples; les chants dramatiques tiennent le milieu entre les deux

tendances opposées. Il y a donc lieu de distinguer trois classes de compositions en strophes; nous les énumérerons dans l'ordre où nous les montre l'histoire littéraire de l'Hellade.

La première classe renferme les compositions strophiques de la poésie éolienne, auxquelles on peut joindre presque tout ce qui nous est conservé des vieux maîtres de la lyrique chorale, Alcman, Stésichore et Ibycus.

La deuxième classe d'œuvres orchestiques comprend la lyrique chorale du grand siècle littéraire. Les *épinicies* (chants de triomphe) de Pindare sont les seuls monuments de cet art qui nous soient parvenus intacts, du moins quant au texte. Les autres variétés du genre, — hymnes, péans, prosodies, dithyrambes, hyporchèmes — ne nous sont guère connues que par les imitations qui s'en trouvent dans le drame sérieux et la comédie.

Enfin les chants du théâtre qui appartiennent au type orchestique forment la troisième classe. Ce sont des morceaux auxquels les acteurs ne prennent aucune part; ils sont exécutés par les choreutes dans l'*orchestra*[1], pendant que l'action est suspendue un moment et que la scène reste vide; leur texte consiste généralement en réflexions sur la situation des personnages. Ils forment la partie essentiellement musicale et lyrique du drame athénien; plus la tragédie est ancienne et plus l'élément choral y prend une grande place. Un semblable chant s'appelle *stasimon* (*στάσιμον μέλος = chant en place*), dénomination qui n'implique nullement que les exécutants restassent immobiles en le chantant (nous savons au contraire que la danse tragique, l'*emmeleia*, était ici principalement de mise); elle indique uniquement que la masse chorale, au moment d'entonner le morceau, occupait déjà sa place. Outre les *stasima*, lesquels sont généralement au nombre de trois, l'ancienne tragédie contenait souvent un autre chant de style orchestique pur : le chœur d'entrée ou *parodos* (*πάροδος*); dans les drames les plus récents, et même parfois chez Eschyle, il n'est plus purement choral; c'est un morceau mixte, dans lequel un ou deux personnages dialoguent avec le chœur. A cette sorte de

[1] Espace semi-circulaire devant la scène, mais plus bas que celle-ci, en sorte qu'il occupait à peu près la même place que l'orchestre de nos théâtres actuels.

chants répond, dans quelques tragédies, une marche de sortie. — Les anciennes pièces d'Aristophane contiennent également, sous une forme plus légère et plus variée, des morceaux de musique pareils à ceux que nous venons de décrire : chœurs d'entrée, de sortie, chants en place; ces derniers sont en outre représentés par une des parties caractéristiques de la comédie, espèce de hors-d'œuvre qui porte le nom de *parabase* (p. 172).

**Règles des vers orchestiques.**

*Une poésie orchestique se distingue extérieurement d'une œuvre odique en ce que les vers dont elle se compose sont de longueur et de coupe inégales.* — Le vers peut être rempli par un membre unique, de toute dimension; de même il peut contenir deux ou trois membres, à condition qu'aucun d'eux ne dépasse la tétrapodie. — Les membres juxtaposés dans un vers doivent appartenir à la même espèce de mesure (une exception est faite pour le dernier vers de la strophe); ils diffèrent à volonté par l'étendue et par la forme métrique. — La coupe usuelle des vers orchestiques à plusieurs membres est une de celles que nous avons rencontrées dans les quatrains monomètres (p. 185), à savoir : 1° deux membres égaux, affectant la forme d'une période stichique[1]; 2° trois membres à coupe mésodique. Dans l'ensemble de la période, ces deux ou trois membres enchaînés composent souvent un groupe palinodique. — Lorsque deux membres inégaux constituent un vers[2], — ce qui est plus habituel à Pindare qu'aux poëtes tragiques — un second vers, renfermant le même nombre de membres, soit dans un ordre identique, soit dans l'ordre contraire, s'accouple avec le premier pour faire une période[3]. — Aucune division dans le texte poétique ne coïncide obligatoirement avec celle des membres rhythmiques qui finissent à l'intérieur du vers; il en résulte que l'*enjambement* (p. 169) est de plein droit pour les poésies strophiques.

**Pause finale du vers.**

Pendant la pause qui termine chaque vers (p. 166-167), le chant et la danse cessaient un moment, tandis que les instruments faisaient entendre de petites ritournelles, des interludes

[1] Les deux membres sont en 3/8 des tétrapodies; en 2/4, des tétrapodies ou des tripodies; en 5/8, des tripodies ou des dipodies; en 3/4, des dipodies.

[2] Cela n'arrive jamais ni en 5/8 ni en 3/4.

[3] Voir *Nem.* XI, période initiale (citée plus loin, p. 210).

comparables à ceux des chorals protestants[1]. Aristophane fournit un témoignage frappant de cet usage, dans sa comédie des *Grenouilles* (v. 1284 et suiv.), où il imite plaisamment le chœur d'entrée de l'*Agamemnon* d'Eschyle, parodie dont on pourrait donner en français une idée approximative en utilisant des vers analogues de l'*Iphigénie* de Racine :

*Tu te souviens du jour qu'en Aulide assemblés*
*(Tradéridéradéra)*
*Nos vaisseaux par les vents semblaient être appelés :*
*(Tradéridéradéra)*
*Nous partions; et déjà....*
*(Tradéridéradéra)* etc. etc.

Structure des périodes orchestiques.

*Les périodes orchestiques embrassent d'ordinaire plusieurs vers*[2], *et sont, en conséquence, coupées de fréquents temps d'arrêt.* Ceux-ci font partie intégrante de la période musicale et doivent se correspondre non moins rigoureusement que les membres rhythmiques; ils étaient aussi nécessaires dans un chant monophone tant soit peu développé que le sont les cadences harmoniques dans la mélodie polyphone. La disposition des repos fournit des points de repère à l'aide desquels on s'oriente sûrement dans la structure d'une période chorale; elle y remplit le même office que la ponctuation dans la prose. Plus une période grammaticale ou mélodique est complexe, et plus ses divisions doivent être marquées avec netteté. La multiplicité ou la rareté des pauses a pour effet d'imprimer un mouvement très-caractéristique à la cantilène, tantôt suspendant le cours de l'idée mélodique à chaque pas, tantôt le débarrassant de tous les obstacles et prolongeant les vers jusqu'à perte d'haleine.

*Toutes les formes régulières de la période musicale*, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliquées, *sont mises en œuvre dans la composition orchestique.* — En général la mesure ne change pas

[1] Les chants au luth, du XVIe et du XVIIe siècle, qui nous sont transmis en *tablature*, et notamment les romances espagnoles insérées dans le *libro de Vihuela*, de Millan (Valence, 1536) présentent la même particularité. Dans les compositions plus récentes de style profane, l'usage de couper régulièrement la mélodie par des ritournelles est rare; Gluck en donne néanmoins un exemple remarquable dans l'air de danse : *Jeunes cœurs, tout vous est favorable*, au Ve acte de son *Armide*.

[2] Assez souvent Pindare a des périodes d'un seul vers. Cf. *Nem.* XI, strophes, périodes 2, 3 et 4 (ci-après, p. 210).

au cours d'une période. Des exceptions à cette règle se rencontrent dans un petit nombre de chœurs tragiques, où les parties de la phrase qui ne se correspondent pas suivent parfois un genre différent de mesure (p. 77). Au surplus, l'association de rhythmes dissemblables dans une seule et même phrase mélodique n'est réalisable qu'à de certaines conditions. La mesure de 3/8, grâce à sa nature intermédiaire (p. 60), possède seule le privilége de se marier avec toutes les autres. — Les membres appariés d'une période chorale peuvent différer notablement par la forme métrique; souvent ils n'ont de commun que le genre de mesure et l'étendue (l'anacrouse se décompte à volonté). Grâce au retour symétrique des figures de la danse, il était possible de rendre visible et de mettre à nu, pour ainsi dire, la charpente de l'édifice rhythmique; de là ces libertés propres au style choral. Néanmoins les anciens savent si bien s'arrêter au point juste, que la contexture de leurs périodes devient rarement équivoque; lorsque plusieurs interprétations sont possibles, les analogies de la forme métrique permettent presque toujours de discerner avec certitude la coupe que l'auteur a eue en vue.

C'est également l'orchestique qui nous donne la signification des *proodica*, des *mesodica*, des *epodica* (p. 157). Ces membres, qui servaient de repos à la danse, ne faisaient partie que de la période poétique et musicale; de même que les ritournelles intercalées entre les vers, ils se trouvaient en dehors de l'eurhythmie orchestique. En effet, au lieu de commencer avec la cantilène, la danse ne se mettait parfois en train qu'après que le coryphée ou le chœur avait chanté quelques mesures; il arrivait aussi que les danseurs s'arrêtaient un moment au milieu de la mélodie ou que les évolutions du chœur cessaient avant la fin de la cantilène. Or, ces particularités se reflètent dans la structure de la strophe. — Les membres dépourvus de pendant doivent occuper dans la période une étendue moindre que les membres appariés. Ils sont séparés ou non du reste de la période par une pause; en d'autres termes, tout membre de cette espèce constitue à lui seul un vers, ou bien il n'est qu'une partie du vers initial, médian ou final.

Chaque période orchestique doit se terminer à la fin d'un vers, et être ainsi nettement séparée de la suivante. Le drame et toute

la poésie lyrique antérieure à Pindare ont une propension marquée à se rapprocher de l'usage moderne, et à faire coïncider les terminaisons de la période grammaticale avec celles de la mélodie. Pindare, au contraire, semble éviter d'arrêter le sens à l'endroit où se termine un des segments de la strophe.

Quelques exemples des diverses coupes suffiront à éclaircir les règles qui viennent d'être données. Nous les choisirons exclusivement parmi les périodes qui, dans l'état actuel de nos aptitudes rhythmiques, nous sont parfaitement intelligibles, et dont la construction s'indique si clairement par la forme du vers, qu'elle ne saurait donner lieu ni à controverse, ni à incertitude.

**Périodes stichiques.** La coupe stichique simple, selon qu'elle embrasse un ou deux vers, s'exprime par l'une des formules suivantes :

1) a—a ⌒‖ 2) a ⌒ a ⌒‖

Tous les vers employés en série continue, sauf le trimètre iambique, suivent la première disposition (p. 167). Des périodes stichiques du second modèle, c'est-à-dire partagées en deux vers, se rencontrent fréquemment dans la musique chorale, particulièrement avec des membres étendus. La *strophe alcaïque* (voir ci-après, p. 202) se compose de deux périodes ainsi bâties.

Une période de coupe stichique répétée n'est pas limitée quant au nombre de ses membres. En ce qui concerne le placement des pauses, elle ne comporte que deux combinaisons : ou bien tous les membres sont reliés les uns aux autres sans aucune interruption, ou bien chacun d'eux forme un vers séparé :

1) a—a—a—a.... ⌒‖ 2) a ⌒ a ⌒ a ⌒ a ⌒.... ⌒‖

Ainsi qu'on l'a vu précédemment (p. 178), le modèle 1 était propre aux *systèmes* de la lyrique populaire et monodique; il convenait mal au style orchestique élevé, à cause de l'absence totale de temps d'arrêt. La formule 2 produit également peu de périodes chorales, si l'on excepte quelques chants tragiques qui participent du caractère de la déploration funèbre (*threnos*); dans une mélodie pareille l'uniformité devient un puissant moyen d'effet. Les hymnes *à Hélios* et *à Némésis* ont, d'un bout à l'autre, des périodes de cette espèce (voir T. I, p. 446-449).

Périodes palinodiques.

Dans les périodes à coupe palinodique, les divers groupes *doivent* être séparés par des pauses, en d'autres termes, finir en même temps que les vers. Ils *peuvent* avoir, en outre, des pauses intérieures, qui se reproduisent avec une symétrie rigoureuse dans les groupes correspondants. Une période palinodique de quatre membres ne se présente donc que sous deux formes :

1) a—b ⌒ a—b ‖ 2) a ⌒ b ⌒ a ⌒ b ‖

Les combinaisons s'accroissent en proportion de l'étendue des groupes. Il nous suffira d'indiquer celles dont est susceptible une période de deux fois trois membres :

1) a—b—c | a—b—c ‖ 2) a ⌒ b—c | a ⌒ b—c ‖

3) a—b ⌒ c | a—b ⌒ c ‖ 4) a ⌒ b ⌒ c | a ⌒ b ⌒ c ‖

Le quatrain suivant d'Horace reproduit le modèle 3 :

a b

*Sol - vi - tur a - cris hi - ems gra - ta vi - ce ve - ris et Fa - vo - ni,*
*Vois! l'â - pre hiver cè-de au tour de l'ai - ma - ble prin - temps et du zé - phy - re;*

c

*Tra - hunt - que sic - cas ma - chi - nae ca - ri - nas;*
*Le câ - ble traîne en mer le lourd na - vi - re,*

a b

*Ac ne - que jam sta - bu - lis gau - det pe - cus, aut a - ra - tor i - gni;*
*L'homme des champs fuit le coin de son feu, le trou - peau, les ber - ge - ri - es;*

c

*Nec pra - ta ca - nis al - bi - cant pru - i - nis.*
*Et plus de blancs fri - mas dans nos prai - ri - es.*

Hor. *Od.* I, 4.

Aucune règle ne limite le nombre des membres susceptibles d'entrer dans un groupe palinodique. La *petite strophe asclépiade* (*Exegi monumentum*, p. 185), étant traitée en période palinodique simple, embrasse deux fois quatre membres; la *grande strophe asclépiade* (*Tu ne quaesieris*, ib.) compte deux fois six membres.

De semblables quatrains, composés de vers uniformes, peuvent être conçus aussi comme ayant la coupe palinodique répétée, auquel cas on compte autant de groupes que de vers; lorsque la forme métrique des membres présente des différences caractéristiques, le plan de la période se définit plus nettement.

Par son élégante facilité, la coupe palinodique, tant simple que répétée, convient avant tout à la chanson d'amour ou de table; le drame aussi en fait un fréquent usage. Chez Pindare on la rencontre rarement à un endroit saillant de la strophe. Remarquons à ce propos que certains mètres ne s'adaptent guère qu'à des coupes stichiques et palinodiques : ce sont les anapestes, les ioniques, les péons et les bacchius; tandis que les dactyles, les chorées tragiques, les épitrites, et par dessus tout les logaèdes, recherchent les périodes d'une structure moins primitive.

**Périodes antithétiques.**

La coupe antithétique pure (p. 154) exige que tous les temps d'arrêt se répondent à rebours; si, par exemple, le premier membre *a* est *suivi* d'une pause, le membre correspondant *a* devra être *précédé* d'une pause. Il résulte de là que l'arrêt central — lequel, au reste, n'est pas obligatoire — se compte en double. D'après la division des vers, une période antithétique de quatre membres affectera l'une des dispositions suivantes :

1) a ⌒ b ⌒ b ⌒ a ‖ 2) a—b ⌒ b—a ‖ 3) a ⌒ b—b ⌒ a ‖

*Période antithétique du modèle 3.*

a

Παρ' αὐ - τὰ δ' ἐλ - θεῖν ἐς Ἰ - λί - ου πό - λιν

*So kam auch sie, sag ich, einst zur Tro - er - stadt,*

b b

λέ - γοιμ' ἂν φρό - νη - μα μὲν νη - νέ - μου γα - λά - νας

*Ein Bild hol - den Sin - nes, gleich stil - lem Glanz des Mee - res,*

a

ἀ - κα' - σκαῖ - όν τ' ἄ - γαλ - μα πλού - του,

*Des Reich - thums zau - ber - vol - les Klein - od,*

Esch., *Agam.*, III (2e *stasimon*), str. 3.

En l'absence d'une orchestique bien réglée, la coupe antithétique devient promptement incompréhensible; prolongée au delà de quatre membres, elle n'existe guère pour nous que sur le papier. Les anciens, qui la réservaient pour leurs danses les plus savamment agencées, lui ont donné parfois jusqu'au double de cette étendue[1]. Il suffira de montrer ici les principales formes dont est susceptible, sous le rapport du placement des pauses, une période antithétique de six membres :

1) a ⌒ b ⌒ c ⌒ c ⌒ b ⌒ a ⌒‖ 2) a—b—c ⌒ c—b—a ⌒‖

3) a ⌒ b—c ⌒ c—b ⌒ a ⌒‖ 4) a—b ⌒ c ⌒ c ⌒ b—a ⌒‖

5) a—b ⌒ c—c ⌒ b—a ⌒‖ 6) a ⌒ b ⌒ c—c ⌒ b ⌒ a ⌒‖

La période palinodo-antithétique réunit deux principes de construction qui, au premier abord, semblent s'exclure : l'entrecroisement et l'inversion (p. 156). Pour ménager convenablement les points de repos dans un ensemble rhythmique aussi complexe, il est nécessaire de combiner les règles qui régissent à cet endroit les périodes palinodiques avec celles qui se rapportent aux périodes antithétiques. Elles se résument dans cette règle unique : *les pauses placées en dehors des groupes se répondent à rebours; les pauses placées au dedans des groupes se répondent dans l'ordre direct.* Ajoutons qu'à l'exception du membre central, *tous les membres qui ne font pas partie d'un groupe doivent être isolés par des pauses.* Un exemple de la coupe palinodo-antithétique a été donné plus haut (p. 136) : c'est le début du magnifique chœur d'entrée des *Euménides*. Voici le *schéma* de la période :

a—b ⌒ c ⌒ d—d ⌒ c ⌒ a—b ⌒‖

Cette forme paraît avoir été caractéristique pour les danses antiques les plus vives, telles que l'*hyporchème* et la *sikinnis*. Appliquée à de longues suites de vers, se divisant en groupes étendus mais peu nombreux, elle donne naissance à des périodes bâties sur le modèle de nos ariettes à *da capo*[2]. Si, au contraire, les groupes

[1] Une période de coupe antithétique pure embrassant huit membres se trouve dans *les Choéphores*, III, str. 7. Selon Schmidt (*Compos.*, p. 346) c'est la plus longue qui existe.

[2] Cf. Eurip., *les Bacchantes*, III; période de 18 membres dipodiques.

sont courts et en grand nombre, la phrase musicale n'offre au sentiment moderne aucune symétrie saisissable.

Périodes à membres dépareillés.

Passons à la coupe mésodique (p. 158). — Pendant l'exécution du *mesodicon*, les choreutes restaient probablement au repos, ou se contentaient de faire quelques balancements sur place, en sorte que la période dansée était coupée au milieu par une pause mesurée[1]. Une telle interruption devait contribuer puissamment à porter la clarté dans ces mélodies, dont les diverses parties nous paraissent si laborieusement enchevêtrées, à nous autres modernes, habitués à un tissu rhythmique simple et uniforme. Le membre non apparié peut se relier sans pause, soit au membre précédent (a—*mes.* 𝄐 a), soit au suivant (a 𝄐 *mes.*—a), soit à tous deux (a—*mes.*—a), ou se séparer de tout le reste (a 𝄐 *mes.* 𝄐 a). Les périodes mésodiques de cinq membres sont les plus intéressantes. Voici leurs deux principales formes :

1) a 𝄐 b 𝄐 *mes.* 𝄐 b 𝄐 a 𝄐‖ 2) a—b 𝄐 *mes.* 𝄐 b—a 𝄐‖

***Période mésodique du modèle* 1.**

a

Ἄμ-πνευ-μα σε-μνὸν Ἀλ-φε-οῦ,
*Hoch-heil-ge Ruh-statt Al-phe-os',*

b

κλει-νᾶν Συ-ρα-κοσ-σᾶν θά-λος Ὀρ-τυ-γί-α,
*Or-ty-gia, Spross ruhm-voll-Sy-ra-ku-si-scher Stadt,*

mes.

δέμ-νι-ον Ἀρ-τέ-μι-δος,
*Wie-ge der Ar-te-mis, du!*

b

Δά-λου κα-σι-γνή-τα, σέ-θεν ἁ-δυ-ε-πής
*du, De-los-ei-lands leib-lich Ge-schwister! von dir*

a

ὕ-μνος ὁρ-μᾶ-ται θέ-μεν
*stür-men aus Lied-wor-te süss*

PIND. *Nem.* I, str. 1.

[1] Cf. ESCH., *Agam.*, I, épode, 1re période; *les Choéphores*, I, str. 2, 1re période.

On sait que la coupe *palinodo-mésodique* se produit lorsqu'un membre non apparié occupe le centre d'une période palinodique ou palinodo-antithétique (p. 159). La division des vers suit les mêmes règles que dans cette dernière coupe, mais elle est soumise à une règle en plus : pour que le *mesodicon* tranche sur le reste de la mélodie, il exige au moins une fin de vers, soit avant, soit après lui[1]. Comme toutes les coupes d'origine palinodique, celle-ci est éminemment favorable aux danses animées.

*Période palinodo-mésodique, schéma* a — b c *mes.* c a — b

a b

Πρόσα-γε χο-ρόν, ἔ-πα-γέ τε χά-ρι-τας, ἐ-πὶ δὲ κά-λε-σον Ἄρ-τε-μιν·

c

ἐ-πὶ δὲ δί-δυ-μον ἀ-γε-σί-χο-ρον Ἰ-ή-ι-ον

mes.

εὔ-φρον', ἐ-πὶ δὲ Νύ-σι-ον,

c

ὃς με-τὰ Μαι-νά-σι Βάκ-χι-ος ὄμ-μα-σι δαί-ε-ται

a b

Δι-ά τε πυ-ρὶ φλε-γό-με-νον, ἐ-πὶ τε πότ-νι-αν ἄ-λο-χον ὀλ-βί-αν,[2]

ARISTOPH., *Lysistrate* (hyporchème des Athéniens), IX.

Ainsi que nous l'avons dit précédemment (p. 157), le *proodicon* contient en général le thème mélodique développé dans le reste de la période (p. 160); ou bien il annonce un motif rhythmique faisant partie d'une des périodes subséquentes de la strophe[3].

[1] Cf. SOPH., *Œdipe Roi*, VI, str. 1; EURIP., *Alceste*, II, etc.

[2] Traduction : « Faites paraître le chœur, amenez les Grâces. Invoquez Diane, « invoquez Apollon qui préside aux danses, invoquez le dieu de Nysa, dont l'œil étincelle « à la vue des Ménades, et Jupiter qui fait briller la foudre, et sa vénérable épouse. »

[3] Cf. ESCH., *Agam.*, I, str. 5; *les Sept;* III, str. 2. — Il est à remarquer que la plupart des airs de J. S. Bach débutent par un véritable *proodicon :* c'est le motif principal, isolé de la suite du morceau par une ritournelle.

Il n'est admis que devant la période par laquelle la strophe commence. Il peut occuper à lui seul tout le vers ou s'enchaîner immédiatement au membre suivant :

*Période antithétique précédée d'un* proodicon.

pr.
Τὸ πᾶν ἀ - τί - μως ἔ - λε - ξας, οἴ - μοι.
*Die gan - ze Schmach hast du mir ver - kün - det!*

a
Πα - τρὸς δ'ἀ - τί - μω - σιν ἆ - ρα τί - σει
*Doch büs - sen soll sie die Schmach des Va - ters :*

b
ἕ - κα - τι μὲν δαι - μό - νων
*Auf Göt - ter - wink kann ich trau'n,*

b
ἕ - κα - τι δ'ἀ - μᾶν χε - ρῶν.
*Auf die - sen Arm kann ich bau'n!*

a
Ἔ - πειτ' ἐ - γὼ νο - σφί - σας ὀ - λοί - μαν.
*Er-schlug ich sie, raf - fe mich der Tod hin!*

ESCH., *les Choéphores*, III, str. 8.

Quant à l'*epodicon* (pp. 157, 159-160), il se compose le plus souvent de quatre mesures de 3/8 (logaèdes ou chorées), d'une dipodie logaédique (vers *adonien*), d'un iambe trimètre, d'une tripodie dactylique ou d'une pentapodie dorique. Son office habituel est de fournir une conclusion satisfaisante aux périodes formées d'éléments trop inégaux, ou, au contraire, trop uniformes. De même que les membres proodiques, les *epodica* forment tantôt à eux seuls un vers, tantôt ils ne remplissent qu'une partie du vers final de la période. L'*epodicon* par lequel se termine la strophe sapphique a suivi tour à tour les deux combinaisons; dans les poésies originales il se lie sans pause à la troisième pentapodie (p. 100), tandis qu'Horace en fait un petit vers séparé (p. 138).

Souvent des membres épodiques en mesure de 3/8 terminent des périodes appartenant à un autre rhythme, particularité dont l'hymne *à la Muse* nous a déjà offert un exemple (T. I, p. 445).

*Période stichique suivie d'un* epodicon.

a a

Σέ - βο - μαι μὲν προ - σι - δέ - σθαι, σέ - βο - μαι δ'ἀν - τί - α λέ - ξαι

*Mich er - füllt Scheu vor den An - blick, Mich er - füllt Scheu, und in Ehrfurcht*

ep.

σέ - θεν, ἀρ - χαί - ῳ πε - ρὶ τάρ - βει.

*Vor dem al - ten Kö - nig ver - stumm' ich.*

Esch., *les Perses*, V (chœur épisodique), str. I.

Les *epodica* orchestiques ne sont pas uniquement bornés à la période finale de la strophe; comme ils font en quelque sorte l'office de ritournelles vocales, ils s'entremettent volontiers pour opérer la transition entre deux périodes de rhythme différent.

Nous procédons maintenant à l'analyse des principales strophes orchestiques. — Dans la forme où elle nous est transmise par les monuments littéraires de la Grèce, une strophe se présente comme un ensemble de vers, de membres et de périodes, dont le *schéma* se reproduit plusieurs fois sans aucune modification; dans son origine première, *la strophe est un cadre destiné à être rempli par une série bien ordonnée de mouvements corporels, formant une sorte de tableau mouvant, auquel la mélodie communique la plénitude de la vie :* le langage du geste est complété par le langage du son. La poésie fournit un objet à la création musicale et orchestique; elle lui donne une signification intelligible, tout en conservant son indépendance vis-à-vis des deux autres arts. Tandis que la danse et la musique, unies par un lien indissoluble, expriment le sentiment persistant qui traverse toute l'œuvre et qui revient incessamment sur lui-même, la parole poursuit sa voie propre et marche en avant sans se répéter. Enfin, le rhythme vient donner à la composition entière une parfaite cohésion, en soumettant les trois arts aux lois de la mesure. — De ce qui vient d'être dit se déduisent naturellement les conditions musicales de la mélodie orchestique. Forcée de s'adapter à des strophes d'un

Structure des strophes.

contenu très-divers, elle ne pouvait viser à une grande énergie d'expression; mais afin de prévenir la satiété, naissant facilement d'une fréquente répétition, les cantilènes chorales étaient tenues de réunir le charme à la régularité, la grâce à la hardiesse. Il en était surtout ainsi pour les compositions longuement développées de la lyrique pure. Quant aux strophes chorales du drame, n'étant liées que deux par deux, et chaque paire de strophes se renfermant dans un sentiment unique, elles comportaient un dessin mélodique moins vague, comme le prouve le fréquent parallélisme des mots, des phrases et de la ponctuation, par lequel se caractérise cette classe de poésies strophiques.

*Le nombre de périodes dont peut se composer une strophe n'est fixé par aucune règle;* les strophes les plus courtes ont une période unique, les plus longues en ont jusqu'à sept[1]. Bien que chaque période forme un tout rhythmique, la solidarité des divers éléments de l'ensemble exige qu'il y ait pondération entre eux, de manière que la strophe entière se fasse reconnaître spontanément comme un organisme réel. — L'unité de mesure est de règle pour les strophes lyriques. Pindare lui-même, à une seule exception près (*Pyth.* V), l'observe partout. Il n'en est pas de même des tragiques; ceux-ci s'affranchissent de ce lien (p. 70), non-seulement dans les morceaux d'action, mais aussi dans quelques chants du style choral pur. — Le plus souvent des périodes de construction simple terminent la strophe; en général la coupe antithétique ne fournit pas une cadence finale aussi satisfaisante que les coupes fondées sur le principe de la répétition (les stichiques et les palinodiques), à moins que celles-ci ne se prolongent outre mesure, auquel cas elles deviennent à leur tour molles et indécises. — Ajoutons toutefois que le mode de division et les proportions des parties constitutives de la phrase rhythmique ont encore plus d'influence sur sa carrure que n'en a l'ordre dans lequel ces parties sont disposées. Ainsi une période antithétique où n'entrent que des membres de deux ou de quatre mesures donnera mieux le sentiment d'une terminaison définitive qu'une période stichique ou palinodique composée de pentapodies

[1] Cf. la strophe épodique du chœur d'entrée des *Bacchantes* d'Euripide.

ou de tripodies. — La période initiale de la strophe et la dernière ont une importance capitale et doivent en conséquence renfermer les motifs les plus saillants; la première captive l'attention, la dernière décide de l'effet; une période intermédiaire, étant peu en vue, se contentera d'un dessin moins caractérisé. Il est digne de remarque que ces observations, déduites de l'analyse des compositions orchestiques de l'antiquité, s'appliquent dans leur ensemble à celles des strophes modernes qui, par la pureté et la sévérité de leurs formes musicales, rappellent celles des vieux lyriques grecs. Nous en donnerons comme exemple la célèbre romance de *Richard Cœur-de-Lion :*

I. *Pér. antithétique.*

a *Dans u - ne tour ob - scu - re*

b *Un roi puissant lan - guit;* b *Son ser - vi - teur gé - mit*

a *De sa triste a - ven - tu - re.*

II. *Pér. stich.*

c *Si Mar-gue-rite é - tait i - ci,* c *Je m'é-crie-rais : plus de sou - ci !*

III. *Pér. palinodique.*

d *Un re - gard de ma bel - le* e *Fait, dans mon ten - dre cœur,*

d *A la pei - ne cru - el - le* e *Suc - cé - der le bon - heur.*

Strophes de la lyrique monodique.

Les formes strophiques les plus faciles sont les quatrains que les Lesbiens ont empruntés de la lyrique chorale primitive et des poëtes iambographes de l'Ionie. Ils se composent généralement d'une seule période, de coupe palinodique ou

stichique[1]; en ce dernier cas le quatrain se termine par un *epodicon*. Quelques-uns se partagent en deux petites périodes. Telle est l'élégante *strophe alcaïque*, particulièrement aimée d'Horace :

I. *Pér. stichique.*

*Vi - des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum*
*Vois - tu blan - chir la neige au som - met des monts,*

*So - rac - te, nec jam sus - ti - ne - ant o - nus*
*Les bois gé - mir du poids des é - pais flo - cons,*

II. *Pér. stichique.*

*Sil - vae la - bo - ran - tes, ge - lu - que*
*L'hi - ver qui gla - ce, dans la plai - ne,*

*Flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.*
*L'onde en son cours, que Bo - rée en - chaî - ne?*

HOR. *Od.* I, 9.

Aucune strophe de trois périodes ne se rencontre parmi les mètres d'Horace; les *scolies* — chansons de table — et les ariettes comiques en ont un nombre assez considérable.

Strophes de la lyrique chorale.

Nous ne possédons que peu de données sur la coupe strophique de la lyrique chorale à sa période primitive, n'ayant conservé de toute cette littérature aucune pièce complète. Seul le grand fragment d'Alcman — une *parthénie* ou chœur de jeunes filles[2] — a pu

[1] « Les vieux lyriques, Alcée et Sappho, ont fait de petites strophes, en s'abstenant « d'introduire beaucoup de changements rhythmiques dans un nombre restreint de « membres; leurs *epodica* sont très-courts. Mais Stésichore et Pindare, ayant construit « des périodes développées, les ont divisées en un plus grand nombre de vers et de « membres, afin d'obtenir de la variété. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XIX. — Horace n'a employé dans ses Odes que des strophes d'une seule période (palinodique ou stichique), à l'exception de la strophe alcaïque et des suivantes qui en ont deux : 1° *Miserar' est neque amori* (2 dipodies ioniques et 2 tripodies ioniques); 2° *Quis multa gracilis te puer in rosa* (2 petits asclépiades et 2 glyconiens deuxièmes).

[2] Ce morceau, d'une valeur historique inappréciable, a été découvert par le célèbre égyptologue Mariette, en 1855, dans un tombeau près de la deuxième pyramide. Cf. *Philologus*, XXVII, pp. 241, 577, et XXIX, p. 212.

être sûrement interprété à cet égard. Rien de plus régulier et de plus gracieux que la texture rhythmique de ce chant virginal. Les strophes, toutes pareilles, ont quatre périodes : la première, palinodique répétée ; les trois dernières, stichiques simples : chorées et logaèdes alternent avec une naïveté charmante. A l'exception de deux hexapodies, tous les membres sont de quatre mesures. Les poésies de Stésichore et d'Ibycus trahissent déjà un mécanisme strophique moins rudimentaire.

C'est dans les immortelles odes de Pindare que nous avons à étudier les formes de l'art choral arrivé à son apogée. Les strophes du grand lyrique ont une facture riche, grandiose, mais d'une saveur tant soit peu étrange pour le goût moderne. Destituées aujourd'hui de ce qui faisait leur principale séduction et leur vie réelle, — la mélodie et la danse — réduites à l'état de squelettes rhythmiques, elles semblent singulièrement recherchées dans l'agencement de leurs périodes, au point que plusieurs d'entre elles n'offrent aucun rhythme saisissable à la première audition. Évidemment ces chants recevaient une figuration orchestique fort travaillée, particularité qui s'explique par leur coupe et par leur étendue même. Rappelons-nous que deux cantilènes se partageaient à elles seules des morceaux très-longs : l'une pour les strophes, l'autre pour les épodes. Si à leur dessin mélodique, sobre et clair, fût venue se joindre une danse rhythmique également simple, elles eussent paru, au bout de peu de moments, d'une monotonie insoutenable. — A l'exception de la 5ᵉ Olympique (p. 73), les strophes de Pindare embrassent plusieurs périodes ; la coupe stichique ne s'y prolonge guère ; en revanche les périodes antithétiques et mésodiques y foisonnent. Il existe toutefois des nuances sensibles entre les diverses œuvres du maître, selon le genre métrique — logaèdes ou épitrites — et selon le mode — éolien, dorien ou lydien — qui s'y trouvaient employés. Les chants éoliens se caractérisent par des périodes logaédiques largement développées et d'une inépuisable variété de structure ; les odes doriennes, composées en rhythmes épitrites, se distinguent par la noblesse et la tranquille énergie qu'elles respirent ; celles du mode lydien, qui admettent indifféremment l'un des deux rhythmes que nous venons de nommer, n'ont

ni le brillant des uns ni l'ampleur des autres : leurs courtes périodes sont formées d'éléments simples et peu variés. Quant à l'ode péonique (*Ol.* II), son élan fougueux semble réclamer l'harmonie éolienne.

Strophes chorales du drame.

Une grande variété, unie à la facilité et à l'effet, tel est le trait distinctif des formes strophiques de la tragédie. Hormis l'anapeste et le péon, dont le mouvement et l'*éthos* cadrent mal avec la gravité de la danse tragique, tous les rhythmes trouvent un emploi étendu dans ce genre de composition. S'adressant à une société très-mêlée, dont il doit charmer les loisirs, le chant théâtral emprunte tour à tour ses éléments à la musique populaire et à l'art aristocratique. La muse de Sophocle, si austère qu'elle soit, ne répugne pas à entonner des hyporchèmes joyeux à la place des sombres *stasima*. Naturellement la comédie a une plus grande profusion de formes issues de la danse vulgaire (trochées vifs, péons, anapestes); néanmoins les chœurs où Aristophane parodie le style sérieux ont une mise en œuvre aussi distinguée que les sublimes créations d'Eschyle.

Des strophes à une seule période se rencontrent en grande quantité dans les premiers drames d'Eschyle (*les Perses*, *les Sept devant Thèbes*, *les Suppliantes*). Mais les strophes à deux périodes sont les plus nombreuses. Les deux parties de la strophe sont conçues, en général, de manière à présenter des oppositions, des aspects variés, soit par l'étendue, soit par la division rhythmique des membres. Tantôt le poëte rompra l'uniformité de la coupe stichique par une phrase à construction antithétique ou mésodique; tantôt, au contraire, il fera succéder à une période trop arrondie une période inégale et heurtée; d'autres fois, une phrase amplement développée sera précédée ou suivie d'une toute petite période, en guise d'introduction ou de *coda*. — Lorsque dans une strophe se réunissent plusieurs périodes, la première et la dernière renferment les thèmes principaux; les périodes du milieu servent d'épisode. — Les combinaisons créées par le génie des trois immortels tragiques sont trop diverses pour que l'on en tente un classement quelconque. Il faut les étudier sur les textes, que Schmidt a publiés en entier, accompagnés de leurs *schémas* métriques. On y verra qu'Eschyle réalise ses beautés maîtresses

en développant un seul thème; Sophocle a des motifs épisodiques plus abondants, des strophes plus longues; Euripide recherche et atteint l'effet par les oppositions frappantes de la rhythmopée. Nous devons nous borner à un seul exemple.

*Strophe tragique composée de trois périodes.*

I. *Pér. stichique.*

a — * 

Εὐ - δαί - μο - νες οἷ - σι κα - κῶν ἄ - γευ - στος αἰ - ών.
*Glück - se - lig, in wes - sen Ge - schick noch Weh nicht ein - brach!*

a — *

Οἷς γὰρ ἂν σει - σθῇ θε - ό - θεν δό - μος, ἄ - τας
*Wo ein Haus erst Göt - ter ge - rüt - telt: des Un - heils*

II. *Pér. antithétique.*

b — *

Οὐ - δὲν ἐλ - λεί - πει γε - νε - ᾶς ἐ - πὶ πλῆ - θος ἕρ - πον·
*Tau - mel ruht nicht mehr, bis Geschlecht auf Geschlecht er hin - riss:*

c — c

ὅ - μοι - ον ὥσ - τε πον - τί - αν οἶδ - μα δυσ - πνό - οις ὅ - ταν
*Nicht an-ders, als ge-peitsch - ter See Fluthenschwall, wenn Thra - ker - winds*

* b

Θρήσ-σαι - σιν ἔ - ρε-βος ὕ - φα - λον ἐ - πι - δρά - μῃ πνο - αῖς,
*Auf-ruhr der Tie-fen ent-wal - len - des Dun - kel dar - ü - ber - jagt,*

III. *Pér. palinodique.*

d — e

Κυ - λίν - δει βυσ - σό - θεν κε - λαι - νὰν θῖ - να, καὶ
*Von Grund auf schwarzen Bo - den-schlamm wild wüh-lend wälzt*

d — e

δυ - σά - με - νον στό - νῳ βρέ - μου - σιν ἀν - τι - πλῆ - γες ἀ - κταί.
*Und hoch-ent-lang von Ge - gen - wo - gen Stran-des-höh'n er - dröh - nen.*

Soph., *Antigone*, III (2e *stasimon*), 1e str.

Ainsi que nous l'avons dit précédemment (p. 200), les strophes dramatiques admettent le mélange de périodes appartenant à des

genres différents de mesure. Voici les règles qui ressortent à cet égard de la pratique des anciens. Le 2/4 ne se combine ni avec le 5/8 ni avec le 3/4; ces deux dernières mesures ne se mêlent pas davantage entre elles. Les Grecs n'accordent qu'à la seule mesure de 3/8, si sympathique à l'organisation des peuples du midi de l'Europe (pp. 19-20, 60 et 190), la propriété d'aplanir les inégalités de rhythme et de terminer les strophes métaboliques. Sous la forme logaédique principalement, le 3/8 rend la transition au 2/4 très-aisée. Cela provient de ce que les logaèdes renferment un pied primitivement binaire, le dactyle, lequel, malgré sa division cyclique, ne dément pas son origine. Les mètres logaédiques sont également aptes à s'interposer entre les chorées et les ioniques, à s'unir avec des choriambes, des péons et des bacchius.

*Strophe tragique composée de périodes appartenant à des rhythmes différents.* (Cf. p. 76.)

I. *Pér. palinodique.* a — b

Τῶς καὶ ἐ - γὼ φι - λό - δυρ - τος Ἰ - α - ο - νί - οι - σι νό - μοι - σι
*Tel - le j'em-prun-te en mes plain - tes les tris - tes ac - cents des I - o - nes,*

a — b

δάπ-τω τὰν ἀ - πα - λὰν νει - λο - θε - ρῆ πα - ρει - άν,
*Moi, dont les ri - ves du Nil vi - rent l'heu - reu - se en - fan - ce.*

II. *Pér. stich.* c — c

Ἀ - πει-ρό-δα-κρύν τε καρ - δί - αν. Γο - ε - δνὰ δ' ἀν-θε - μί - ζο - μαι,
*Les yeux en pleurs, le sein meur-tri, Je sens mon cœur fré - mir d'ef-froi;*

III. *Pér. més.* d — mes. — d

Δει-μαί-νου-σα φί - λους, τᾶσ-δε φυ-γᾶς ἀ - ε - ρί - ας ἀ - πὸ γᾶς
*Quand je son-ge aux pa - rents, dont mon dé - part, loin du pa - ys né - bu - leux,*

ep.

εἴ τίς ἐ - στὶ κη - δε - μών.
*Vient de ren - ver - ser l'es - poir.*

Esch., *les Suppliantes,* I (chœur d'entrée), str. 3.

Un rôle important est réservé dans cette catégorie de strophes aux membres non appareillés. Presque toujours les *proodica* et les *epodica* sont appelés à préparer les changements de mesure, en sorte qu'ils ont un rapport rhythmique moins intime avec la période à laquelle ils sont liés qu'avec la précédente ou la suivante; ils annoncent le rhythme à venir, ou rafraîchissent le souvenir de celui qui est passé.

D'après la définition d'Aristoxène (T. I, p. 344), toute métabole exprime « une modification de sentiment se produisant au cours de l'œuvre. » Sans aucun doute, le passage d'une mesure à une autre coïncidait souvent avec un changement de mode et de ton, en sorte que les quatre harmonies du chœur tragique (ib., p. 195) et leurs échelles tonales correspondantes (ib., p. 230) se mélangeaient en même temps que les quatre espèces de mesures.

*Cantica orchestiques.*

On a vu que toute composition de style orchestique se divise d'un bout à l'autre en strophes; celles-ci ont tantôt une coupe uniforme, tantôt des coupes différentes. — Toutes les strophes d'un chant auxquelles s'adaptait le même *schéma* rhythmique avaient aussi la même mélodie[1]. En dehors de quelques écarts insignifiants, la correspondance métrique des strophes pareilles est rigoureuse[2]. Mais cette régularité absolue n'est obligatoire que pour l'élément musical et orchestique. En ce qui concerne notamment la séparation des mots et leur disposition dans la phrase grammaticale, la versification strophique n'est tenue à aucune symétrie. Néanmoins, lorsque le poëte veut donner à certaines parties de son chant une expression très-intense, il amène à l'endroit correspondant de son texte des mots identiques ou apparentés entre eux, établissant ainsi d'une strophe à l'autre un parallélisme de sons ou d'idées[3]. De là au début des strophes tragiques l'emploi fréquent des interjections, partie du discours qui dans tous les idiomes tient plus du chant que de la parole. De là encore à la fin des strophes l'usage du *refrain* (*ephymnion*),

[1] Aristote, *Probl.*, XIX, 15 (ci-dessus, T. I, p. 341, note 2).

[2] Le ditrochée peut répondre à un pied ionique (ci-dessus, p. 180). Chez Pindare il arrive qu'à l'endroit où la strophe a le deuxième glyconien, l'antistrophe a le troisième, ce qui est sans exemple dans un chœur tragique.

[3] Cf. J. H. H. Schmidt, *Griechische Metrik*, § 27.

retour systématique du même vers ou de la même période poétique. Le refrain est de l'essence du chant choral et a été partout le précurseur de celui-ci : dans les fêtes religieuses des Hellènes primitifs, le chef du chœur entonnait, en l'honneur du dieu auquel la solennité était consacrée, un chant que la communauté interrompait périodiquement par une acclamation enthousiaste (*Ie paean — Io Bacche — Evohe*, etc.). Cet usage est contemporain de l'établissement des plus anciens cultes; déjà les hymnes du Veda ont des refrains analogues (*Evayâ-Marut*, etc.).

Chants isostrophiques.

La coupe la plus simple usitée dans le style choral consiste dans la répétition indéfinie d'un seul modèle strophique. En désignant par la même lettre les strophes pareilles, on exprimera donc ainsi la coupe dont il s'agit :

A A A A A A .... etc.

La forme isostrophique est le moule dans lequel l'art naïf et brut, aussi bien que l'art civilisé, s'est plu de tout temps à jeter l'idée mélodique; elle va de la chanson des sauvages polynésiens jusqu'aux plus belles productions de la musique moderne. La poésie lyrique de l'Europe occidentale n'en use pas moins que celle de l'antiquité; il est vrai que le compositeur de nos jours ne se fait aucun scrupule de donner la forme d'un air à un texte entièrement divisé en strophes. Bien que, par son mécanisme simple et sans apprêt, la coupe isostrophique fût principalement destinée en Grèce aux genres semi-populaires, telles que la chanson et les ariettes de la comédie, elle n'était pas exclue de l'art élevé. Parmi les odes de Pindare que le temps a épargnées, sept suivent la forme isostrophique. Par contre, il n'existe dans la tragédie aucun exemple d'un chant à plus de deux strophes pareilles.

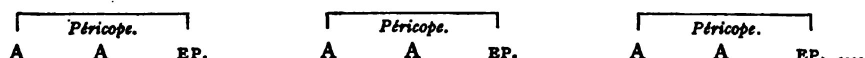
Chants à strophes différentes.

A côté de cette coupe primitive se sont produites des combinaisons plus savantes, donnant lieu à une danse plus variée; de bonne heure on a imaginé de faire alterner deux ou plusieurs strophes de forme différente. Le drame, aussi bien que la lyrique chorale, a adopté le mélange des strophes; mais chacun des deux genres suit sa manière propre, quant à leur entrelacement.

Coupe ternaire.

Lorsque les chœurs lyriques ne sont pas formés de strophes de même modèle, ils se divisent en *péricopes;* on désigne par là

un ensemble composé de deux sections mélodiques exactement pareilles, — *strophe* et *antistrophe* — auxquelles succède une section finale, ayant une autre forme métrique, partant une autre mélodie. Cette troisième et dernière partie de la péricope s'appellait l'*épode* (s. f. ἡ ἐπῳδός). La coupe que nous venons de décrire est représentée par le *schéma* suivant :




Selon l'explication traditionnelle, les mouvements et évolutions que les choreutes exécutaient en chantant la strophe se répétaient, dans le sens opposé, pendant l'antistrophe; ensuite le chœur, revenu à sa position première, restait au repos jusqu'à ce que l'épode fût terminée[1]. Probablement cela se faisait ainsi, en effet, aux époques primitives, lorsque le chant choral était encore renfermé dans l'enceinte du sanctuaire; mais plus tard, on a dû modifier cette mise en action. Si les épodes de Pindare eussent été privées de toute orchestique, la construction de leurs périodes se distinguerait en quelque chose de celle des strophes et antistrophes. Or il n'en est rien. Tout ce que l'on peut donc conjecturer avec quelque vraisemblance, c'est que les mouvements orchestiques qui accompagnaient l'épode étaient d'une nature spéciale[2].

L'adjonction d'une section indépendante, à la suite de deux strophes appariées, donne à la mélodie sa conclusion définitive et convertit, pour ainsi dire, la péricope entière en une vaste strophe. C'est l'application du principe palinodique, non plus à des groupes de quelques mesures, mais à des idées musicales complexes. On comprend aisément que, par suite de la division de toute l'œuvre en grandes sections arrondies et nettement limitées[3], il devint difficile au poëte lyrique de tenir l'attention de l'auditeur en suspens, jusqu'à complet achèvement du morceau[3].

[1] *Olim enim carmina in deos scripta ex his tribus constabant : circumire aram a dextra* strophen *vocabant, redire a sinistra* antistrophen, *post, cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant*, epodon. ATIL., p. 295, K. — Cf. MAR. VICT., I, 16, 2.

[2] Plutarque (*Quaest. conv.* IX, 15, 2) distingue trois éléments orchestiques : les *mouvements* (φοραί), les *figures* ou *attitudes* (σχήματα) et les *gestes indicatifs* (δείξεις).

[3] Le nombre des péricopes varie dans les épinicies de Pindare de 1 à 13.

Aussi, pour mieux entrelacer les diverses parties de ses grandes compositions, Pindare s'abstient-il fréquemment d'arrêter le sens grammatical à la fin des strophes, et même de séparer toutes ses péricopes par la ponctuation. Comme nous n'avons à nous occuper ici que de la coupe musicale, il suffira de reproduire, en guise d'exemple, une péricope du poëte thébain :

*Période antithétique.*

I. a * b

1e str. Παῖ 'Ρέ - ας, ἅ - τε πρυ - τα - νεῖ - α λέ - λογ-χας, 'Ε - στί - α,
*Toch-ter Rhe - a's, wohnend im Haus der Pry - ta - nen, Hes - ti - a,*

1e ant. πολ-λὰ μὲν λοι-βαῖ-σιν ἀ - γα - ζό - με - νοι πρώ-ταν θε - ῶν,
*manches Mal Weihgüs - se der äl - te - sten Göt - tin spen-dend fromm,*

b a

Ζη - νὸς ὑ - ψί-στου κα - σι - γνή - τα καὶ ὁ - μο - θρό - νου Ἥ - ρας,
*Schwester Zeus', all - höch-sten Gotts, und ne - ben ihm thro-nen-der He - ra!*

πολ-λὰ δὲ κνί - σα· λύ - ρα δέ σφι βρέ-με - ται καὶ ἀ - οι - δά·
*man-ches Mal Brand-op-fer, dann auch rauschen-des Klin-gen und Sin - gen.*

*Pér. stich.*

II. c c

εὖ μὲν 'Α - ρι - στα-γό - ραν δέ - ξαι τε - ὸν ἐς θά - λα - μον,
*nimm A - ris - ta - go - ras huld-voll auf in die Woh-nun-gen dein,*

καὶ ξε - νί - - ου Δι - ὸς ἀ - σκεῖ-ται Θέ-μις ἀ - ε - νά - οις
*A - ber man pfle - get da auch an Tischen, die e - wig be - reit,*

*Pér. més.*

III. d mes. d

εὖ δ' ἑ - ταί - ρους ἀ - γλα - ῷ σκά - πτῳ πέ - λας,
*nimm die Schaar auf, dei - nem Gold-glanz - scep - ter nah,*

ἐν τρα - πέ - ζαις. 'Αλ - λὰ σὺν δό - ξᾳ τέ - λος
*Zeus', des Gast-horts, heil - ge Ord - nung. Mögst Du denn*

*Pér. stich.*

IV. e e

οἵ σε γε - ραί - ρον - τες ὀρ - θὰν φυ - λάσ-σοι - σιν Τέ - νε - δον,
*wel-che, be - stellt dei - nem Dienst, Schutz und Trutz für Te - ne - dos ist;*

Δυω-δε - κά - μη - νον πε - ρᾶ - σαι σὺν ἀ - τρώ - τῳ κρα - δί - ᾳ.
*rühmlich die zwölf Mon - de durch, un - gekränkt stets, war - ten des Amts!*

*Période palinodo-mésodique.*

I.

a — b

1e Ép. Ἄν-δρα δ' ἐ - γὼ μα-κα - ρί - ζω μὲν πα-τέρ' Ἀρ-κε-σί - λαν,
*A - ber der Va-ter, er sei mir, Ar-ke - si - la - os, ge - preist;*

c — mes. — c

καὶ τὸ θα - η - τὸν δέ-μας ἀρ-τε-μί-αν τε ξύγ-γο - νον.
*ed - len Geist, zag - lo - sen, und ad - li - gen Leib auch nenn' ich sein.*

a — b

Εἰ δέ τις ὄλ-βον ἔ - χων μορ - φᾷ πα-ρα - μεύ-σε-ται ἄλ-λων,
*Doch wer, mit Schätzen beglückt, noch An-dern an Schö-ne vor - an-ging,*

*Période mésodique pure.*

II.

d — e

ἔν τ' ἀ - έ - θλοι-σιν ἀ - ρι-στεύ - ων ἐ - πέ - δει - ξεν βί - αν,
*auch, in den Kämp-fen ein Vormann, preis-li - che Kraft zei - ge - te:*

f — mes. — f

θνα - τὰ με - μνά - σθω πε - ρι - στέλ - λων μέ - λη,
*den - ke, dass nur mor - schen Leib sein Man - tel deckt,*

e — d

καὶ τε - λευ - τὰν ἁ - πάν-των γᾶν ἐ - πι - εσ - σό - με - νος.
*den - ke, dass al - ler - letzt einst Er - de sein ein - zi - ges Kleid!*

PIND. *Nem.* XI (3 péricopes).

Coupe des chœurs dramatiques.

La répétition persistante de deux sortes de strophes, d'un bout à l'autre du morceau, pouvait convenir à la lyrique chorale, genre impersonnel, propre à raconter et à dépeindre plutôt qu'à émouvoir, et fortement empreint de couleur épique. Mais elle était incompatible avec le mouvement passionné du drame. Le chœur tragique, alors même qu'il reste inactif, partage jusqu'à un certain point les émotions et les sensations diverses des personnages. De là le besoin d'une disposition plus variée pour les chants orchestiques du théâtre. Le même modèle métrique ne sert que pour deux sections successives, en sorte que tous

les morceaux se composent d'une série de strophes accouplées, chaque couple ayant sa mélodie distincte[1] :




Esch., *Agamemnon*, III (2e *stasimon*).

La quantité et la longueur des groupes n'ont rien de fixe. Selon le genre d'effet qu'il a en vue, le poëte compose son *canticum* de quelques strophes de grande dimension, ou il en fait succéder plusieurs très-courtes. Chez Eschyle les *stasima* ont moins de développement que le chœur d'entrée; la marche de sortie n'est jamais longue. Sophocle introduit dans ses chœurs orchestiques des strophes peu nombreuses, d'une structure exquise. Euripide se contente souvent d'une seule paire de strophes, auxquelles il donne les plus vastes proportions. Dans la succession de ces groupes strophiques, le poëte-compositeur, sans détruire le sentiment de l'unité, s'attache à ménager des contrastes de toute nature, tantôt en changeant de rhythme, tantôt en variant la longueur ou la coupe des périodes[2]. Afin d'établir une cohésion étroite entre les diverses parties d'un morceau développé, il reproduit parfois à la fin de strophes dissemblables une période musicale entière, soit avec le même texte, soit avec un texte

[1] La plupart des *proses* ou *séquences* de la liturgie catholique (*Dies irae*, *Lauda Sion*) ont cette coupe, non pas, il est vrai, par rapport au rhythme, lequel est isostrophique, mais par rapport à la mélodie; celle-ci change à chaque couple de strophes.

[2] Voici l'analyse d'un chant orchestique très-développé, le chœur d'entrée des *Suppliantes* d'Eschyle. Les strophes accouplées sont au nombre de huit. La *première* couple a le rhythme dactylo-épitrite : chaque strophe forme une seule période palinodo-antithétique avec *proodicon* et *epodicon*. La *deuxième* paire strophique est en logaèdes; une seule période palinodo-mésodique remplit la strophe. La *troisième* strophe a été citée plus haut (p. 206), à cause des changements de mesure qu'elle renferme. La *quatrième* retourne au rhythme logaédique; elle se compose de deux petites périodes de coupe mésodique. La *cinquième* est également en 3/8; une petite période mésodique en chorées est suivie d'une période stichique en logaèdes, laquelle se termine par un *epodicon*. La *sixième* strophe, partie en chorées, partie en logaèdes, se compose de quatre courtes périodes, — la 1e et la 3e mésodiques, la 2e et la 4e stichiques — la dernière terminée par un *epodicon*. La *septième* strophe, en chorées purs, contient trois périodes : la première, stichique avec *epodicon*, la deuxième, palinodique, la troisième, stichique simple. Enfin la *huitième* et dernière paire de strophes, la plus étendue, débute par une longue période antithétique en chorées, et se termine par une suite d'anapestes, formant une période stichique répétée.

différent[1]. Ces refrains étendus, qui paraissent ne pas avoir été moins goûtés du public antique que de celui de nos jours, ont une allure simple et populaire.

A la suite d'une ou de plusieurs paires strophiques, les chants de la tragédie ont souvent une strophe dépourvue de pendant et destinée à fournir à la masse chorale un *tutti* large ou brillant. La strophe dépareillée, de même que celle qui termine les péricopes d'un chant lyrique, s'appelle *épode*. Mais ce terme a ici une acception différente, puisqu'il désigne une section mélodique qui ne revient pas dans la suite de la composition.

A A  B B  C C  EP.

ESCH., *Agam.*, II (1er *stasimon*).

Les épodes du chant dramatique ne terminent pas nécessairement le morceau entier; souvent leur fonction est d'interrompre pour un instant la répétition symétrique de la mélodie, afin de marquer la transition à un nouvel ordre d'idées.

A A  B B  EP.  C C  D D  E E

ID., *les Perses*, I (chœur d'entrée).

A A  EP.  B B  C C  D D  E E  F F

ID., *Agam.*, I (id.).

Placée au début du morceau, la section isolée reçoit la qualification de *proodique;* en ce cas, elle se combine parfois avec une *épode*.

PR.  A A  B B  EP.

EURIP., *les Bacchantes*, I (id.).

Lorsqu'une strophe dépareillée vient s'interposer entre deux strophes correspondantes, elle prend la désignation de *mésodique*. Mais les morceaux au milieu desquels s'intercale une strophe de cette espèce, n'appartiennent plus au style choral pur. Ils se rattachent aux chants scéniques, les seuls dont il nous reste à traiter. Le paragraphe suivant leur est consacré.

[1] Telle est la période de quatre membres glyconiens qu'Eschyle emploie en guise de final : *Agamemnon*, II, str. 1, 2 et 3; *les Suppliantes*, V, str. 1, 2 et 3.

## § IV.

Coupe musicale du drame antique.

En ce qui regarde la part réservée à la musique, on a comparé depuis longtemps le drame antique à l'opéra, et les travaux philologiques les plus récents ont justifié pleinement cette manière de voir, pour autant qu'elle se limite à la partie vocale. Car en ce qui concerne l'instrumentation, il y a loin de la flûte unique dont parlent les auteurs de l'époque romaine aux sonorités riches et voluptueuses de l'orchestre moderne. Toutefois ce n'est pas notre opéra sérieux, mais bien l'opéra-comique qui présente le plus de ressemblance avec le drame grec; en effet, à côté du chant, ces deux derniers genres de spectacle admettent la parole, soit absolument nue, soit soutenue par le jeu des instruments.

La tragédie grecque — pour commencer par l'espèce de drame dont il nous reste le plus de monuments — se compose de deux parties essentielles qui sont aisément reconnaissables aux formes de la versification. En premier lieu une partie *lyrico-orchestique*, étrangère à l'action proprement dite et exprimant les sentiments qu'éveille dans l'âme du spectateur le contrecoup des événements tragiques : elle est entièrement confiée au chœur, et ses formes rhythmico-métriques ont été décrites au paragraphe précédent. En second lieu une partie *scénique* ou *mimétique*, c'est-à-dire le drame lui-même, contenu dans les discours et colloques répartis entre les divers personnages, discours et colloques auxquels le chœur se mêle par l'organe de son chef, le coryphée. Cette partie de l'œuvre est écrite en vers égaux; elle se sert de deux mètres anacrousiques, simples, énergiques et mouvementés : pour le dialogue courant, — l'équivalent du *recitativo secco* de l'ancien opéra italien et de la prose de l'opéra-comique — la tragédie emploie l'iambe trimètre[1]; lorsque le discours s'élève et que la situation prend une teinte marquée de solennité, des *systèmes* anapestiques (p. 179-180) se substituent aux suites non

[1] Voir ci-dessus, p. 174. — Le tétramètre trochaïque n'apparaît que par exception. Voir pp. 173 et 174 (note 2).

interrompues d'iambes[1]. Ces anapestes apparaissent d'habitude aux endroits où le dialogue se soude au chant et particulièrement avant le chœur d'entrée[2]; ils se font entendre sur le passage des cortéges triomphaux ou funèbres (pp. 120, 132-133), ou bien ils sont intercalés entre les strophes d'un *canticum*.

Chacune des deux grandes divisions de l'œuvre tragique avait son mode spécial d'exécution. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, la partie lyrique se chantait d'un bout à l'autre. — Quant à la partie scénique elle était en grande partie déclamée. Mais dans cette déclamation même il y a lieu de distinguer deux degrés, deux manières. L'une, propre aux iambes trimètres et inventée pour ce vers, est la *paracatalogé*, déclamation parlée en mesure sur un accompagnement instrumental[3] : peut-être quelque chose d'analogue à ce débit moitié chanté dont les anciens acteurs de vaudeville faisaient usage dans les couplets d'un contenu très-sentimental. L'autre manière s'applique aux systèmes d'anapestes. Pour celle-ci aucun renseignement direct ne nous est parvenu; mais l'usage typique de l'anapeste comme mètre de transition et la fréquence de son emploi dans l'ensemble choral indiquent une déclamation chantée, se rapprochant assez souvent de la vraie mélodie[4]. Plus d'une fois déjà nous avons eu lieu de le constater : chez les anciens le mètre d'un morceau poétique est, en thèse générale, un *criterium* sûr pour déterminer le mode d'interprétation que l'auteur a en vue. Aux époques où l'art poursuit un développement organique, la forme et le fond se commandent mutuellement.

1 « L'anapeste a beaucoup de gravité. Partout où il s'agira d'imprimer à son sujet « un caractère grandiose aucun rhythme ne viendra mieux à propos. » DION. HALIC., *de Comp. verb.*, XVII. — Euripide a des scènes entières en systèmes anapestiques : tel est, au début d'*Iphigénie en Aulide*, le colloque nocturne entre Agamemnon et son vieil esclave. — L'anapeste ne précède jamais les chœurs où apparaît le rhythme quinaire.

2 Eschyle a des anapestes même devant ses *stasima*, mais cet usage n'a pas prévalu auprès de ses successeurs. Aristote (*Poét.*, ch. 12) définit le *stasimon* « un chant choral « *qui n'est pas accompagné d'une tirade d'anapestes ou de trochées*. » On sait que dans la comédie le tétramètre trochaïque tient la place des anapestes de la tragédie.

3 Voir ci-dessus p. 75, note 2. — ARISTOTE, *Probl.*, XIX, 6, cité dans le texte de la même page.

4 Le chant seul convient au chœur : faire parler à la fois 15 personnes (c'était le nombre des choreutes tragiques) serait ridicule et absurde.

Nous nous résumerons donc ainsi : les drames d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide connaissent trois langages : la parole, la déclamation chantée et la mélodie proprement dite. Au rebours de l'opéra-comique, que l'on appelait à son début une comédie mêlée d'ariettes, la tragédie doit être conçue comme une vaste composition chantée dans laquelle on a introduit une action. Lorsque l'on retranche d'une pièce d'Eschyle tous les trimètres, il reste un ensemble de chants qui se rattachent les uns aux autres par la parenté des formes rhythmiques et par l'unité de caractère. S'il existe, d'ailleurs, un axiome désormais soustrait à toute discussion, c'est que l'élément choral et orchestique — le *choricon* — fut le fondement sur lequel s'éleva le drame grec. On sait comment la tragédie prit naissance au sein même des rites dionysiaques (T. I, p. 46). Les louanges du dieu étaient célébrées par des chœurs dansés, entre lesquels on inséra plus tard des récits, soit pour varier l'intérêt de la composition, soit pour ménager aux exécutants quelques moments de repos. Au milieu du développement grandiose que la tragédie reçut par la suite, le souvenir de cette origine ne s'obscurcit pas; elle se perpétua dans le langage technique. Toutes les divisions par lesquelles la *Poétique* d'Aristote distingue les diverses phases de l'action scénique se rapportent aux mouvements ou aux chants du chœur. Le *prologos* est la partie de l'action qui se passe avant le chœur d'entrée; le terme *episodium* désigne tout ce qui est compris entre ce morceau et le dernier chœur sur place; enfin l'*exodos* est toute la partie du drame qui reste après ce chœur[1]. On décrira donc de la manière suivante la grosse charpente du drame attique : quatre chœurs dansés (la *parodos* et trois *stasima*) placés entre cinq tronçons de dialogue, — nos cinq actes — dont le premier s'appelle le *prologos*, le dernier l'*exodos*, tandis que les trois autres fragments détachés constituent ensemble l'*episodium*.

L'alternance continue d'un seul acteur récitant et d'un chœur chantant et dansant a pu suffire aux contemporains de Thespis, mais non plus aux Hellènes du Ve siècle. Déjà dans les plus

[1] *πρό-λογος*, ce qui est récité sans musique avant la *πάρ-οδος* (de *παρὰ* et *ὁδὸς* chemin), l'entrée (du chœur); *ἐπ-εισόδιον*, ce qui est introduit, digression, incident (le chœur étant considéré comme la partie principale); *ἔξ-οδος*, la sortie, le départ (du chœur).

anciennes tragédies qui nous restent, les parties dialoguées renferment de longs passages en vers lyriques, chants non plus dansés, mais *hypocritiques*, c'est-à-dire accompagnés de gestes. De même que les modernes, les dramaturges grecs enchâssent ces morceaux dans les scènes vives et touchantes, où il s'agit de dépeindre par une cantilène mélodieuse et pathétique un état de l'âme inaccessible à la froide parole[1]. Cette sorte de compositions musicales, à laquelle le présent paragraphe est consacré, renferme trois catégories de chants.

La première se compose des morceaux auxquels les personnages de la pièce prennent seuls part : les *chants de la scène* (*ἀπὸ σκηνῆς*). Comme les tragiques introduisent rarement plus de deux interlocuteurs à la fois, cette catégorie ne comporte que des monodies[2] et des chants à deux voix. Dans la plupart de ceux-ci l'un des acteurs se contente de donner la réplique à l'autre. Toutefois il arrive aussi que les deux personnages y concourent pour une part

[1] Les railleries sur l'invraisemblance du drame chanté, si communes parmi nous, se produisaient déjà à l'époque romaine. Voici comment s'exprime un des beaux esprits du siècle des Antonins, Lucien de Samosate, défendant la supériorité de la pantomime sur les autres genres de spectacle : « Pour ce qui est de la tragédie, tâchons d'abord de « l'apprécier d'après son apparence extérieure : quel spectacle hideux et effrayant que « cet homme arrangé de façon à paraître démesurément long, cheminant sur des « brodequins très-hauts, couvert d'un masque qui s'élève au-dessus de la tête, ayant une « bouche formidable, largement ouverte, comme si elle allait avaler les spectateurs ! « Je ne parle ni de ces fausses poitrines, ni de ces faux ventres, destinés à produire cette « épaisseur factice, sans laquelle ce qu'il y a de disproportionné dans la longueur deviendrait encore plus apparent par le manque de largeur. Ajoutez à cela la déclamation de « l'acteur, jetant des cris à l'intérieur [de tout cet attirail], élevant et baissant la voix, « chantonnant (*περιᾴδων*) parfois les trimètres iambiques, et, ce qui choque encore plus, « *chantant ses malheurs*, sans subir aucun contrôle, sinon pour ce qui touche à l'exécution « vocale, car tout le reste regarde des poëtes morts depuis longtemps. Passe encore « lorsque c'est une Andromaque ou une Hécube qui chante ; mais lorsqu'on voit entrer « en scène Hercule exécutant une monodie, sans se soucier ni de lui-même, ni de sa « massue, ni de la peau de lion dont il est revêtu, tout homme de sens pourrait à bon « droit qualifier de *solécisme* une pareille manière d'agir. » LUCIAN., *de Saltat.*, § 27. — Ce passage est d'autant plus intéressant que l'auteur y fait allusion à des chants insérés dans des tragédies d'Euripide encore existantes : l'élégie d'*Andromaque* (v. 103 et suiv.), l'air d'entrée d'*Hécube* (v. 59 et suiv.). Peut-être la mention d'Hercule se rapporte-t-elle au chant final des *Trachiniennes* de Sophocle (v. 1004 et suiv.). — C'étaient là sans doute des morceaux très-admirés.

[2] Io poursuivie (*Promethée*, IV); Œdipe paraissant en scène après s'être aveuglé (*Œdipe Roi*, VII); Iphigénie se vouant à la mort (*Iphig. en Aulide*, V), etc.

égale et forment un *duo*, ou plutôt un air dialogué, car jamais ils ne chantent en même temps[1].

Une seconde classe de cantilènes scéniques — la plus ancienne — comprend les morceaux répartis entre un ou deux personnages et le chœur; on les appelle *chants dialogués* ou *amébées*. A l'époque classique ils étaient désignés sous les noms de *déplorations* (*κομμοί*) ou de *thrènes* (*θρῆνοι*); en effet ils sont imités des complaintes funèbres, dont la forme dialoguée s'est maintenue chez les peuples italo-grecs depuis les temps homériques jusqu'à nos jours[2]. Souvent le chœur participe à cette sorte de chants d'ensemble, non dans sa totalité, mais par la voix de son chef ou de plusieurs choreutes prenant la parole à tour de rôle[3].

La troisième catégorie se compose de morceaux en tout semblables aux chants de la scène et classés parmi eux, bien que les individus du chœur seuls y prennent part, soit qu'ils se séparent en deux groupes qui alternent, soit qu'ils se fassent entendre isolément l'un après l'autre, soit enfin que le chef des choreutes dialogue avec la masse[4]. Ces morceaux d'ensemble, que nous appellerons *chœurs épisodiques*, n'ont pas, d'après la *Poétique* d'Aristote, la longueur voulue pour être comptés parmi les véritables *chorica;* ils se distinguent en outre de ces derniers en ce qu'ils sont essentiels à l'action.

Souvent dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide la *parodos*, au lieu d'être un morceau orchestique réservé au chœur, prend la forme d'un chant dialogué; rarement les *stasima* subissent la même transformation[5].

Le tableau suivant donnera, au point de vue de la coupe musicale, l'analyse complète d'une tragédie grecque. C'est à dessein que nous avons choisi une œuvre dont le sujet a été traité par le plus grand musicien dramatique des temps modernes.

[1] Antigone et Ismène (*les Sept*, IX); Hélène et Ménélas (*Hélène*, IV); Électre et Oreste (*Électre* d'Euripide, VIII); Iphigénie et Oreste (*Iphigénie en Tauride*, IV), etc.

[2] Voir ci-après, p. 371-372. — Cf. ARISTOTE, *Poét.*, ch. 12.

[3] Clytemnestre et le chœur (*Agamemnon*, VII); Électre et le chœur (*les Choéphores*, III); Athéné et le chœur (*les Euménides*, VII); Xerxès et le chœur (*les Perses*, VII), etc.

[4] *Thrénos* des *Sept* (V), chœur dialogué des *Euménides* (II), d'*Alceste* (II), etc.

[5] *Parodos* d'*Électre* (Soph.), d'*Œdipe à Colone*, de *Philoctète*, d'*Alceste*, d'*Hélène*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Prométhée* (voir ci-après, p. 526); 2e *stasimon* des *Euménides* (V), etc.

## COUPE MUSICALE D'*ALCESTE* D'EURIPIDE.

*N. B.* Les chants lyrico-orchestiques sont désignés en majuscules; les chants de la scène en italiques; les passages déclamés musicalement en caractère ordinaire. Les vers du dialogue sont indiqués entre parenthèses.

| | | |
|---|---|---|
| I^er^ Acte. Scène 1^re^, Apollon. | PROLOGOS. | (Trimètres, v. 1-27.) |
| Scène 2, Apollon, la Mort. | | Système d'anapestes (v. 28-37) dit par la Mort : « Ah! ah! ah! que fais-tu auprès de ce palais ? » |
| | | (Trimètres, v. 38-76.) |
| Scène 3, le Chœur. | | I. PARODOS (v. 77-136), strophes précédées et entrecoupées d'anapestes : « Quelqu'un entend-il dans l'intérieur des gémissements ? » |
| II^e^ Acte. Scène 1^re^, le Chœur, une Servante. | EPISODIUM. | (Trimètres, v. 137-212.) |
| Scène 2, le Chœur. | | II. *Chœur dialogué* (v. 213-236), une seule couple de strophes : « O Zeus, quelle issue trouver à ces maux ? » se terminant par un |
| | | Système d'anapestes (v. 237-242) dit par le Coryphée : « Jamais je ne dirai que l'hymen apporte plus de joies que de souffrances. » |
| Scène 3, le Chœur, Alceste et Admète avec leurs enfants (Eumélos et un autre, personnage muet). | | III. *Monodie* d'Alceste (v. 243-272), deux couples de strophes, entremêlées de trimètres déclamés par Admète : « Soleil, lumière du jour.... » |
| | | Système d'anapestes dit par Admète (v. 273-279) : « Hélas, ce sont de tristes paroles.... » |
| | | (Trimètres, v. 280-392.) |
| | | IV. *Monodie* d'Eumélos (v. 393-415), une couple de strophes, entrecoupée de trimètres déclamés par Admète : « Hélas, quel est mon malheur ! » |
| | | (Trimètres, v. 416-434.) |
| Scène 4, le Chœur. | | V. PREMIER STASIMON (v. 435-475), Chœur en l'honneur d'Alceste morte : « Fille de Pélias.... » |
| III^e^ Acte. Scène 1^re^, le Chœur, Héraclès. | EPISOD. | |
| Scène 2, le Chœur, Héraclès, Admète. | | (Trimètres, v. 476-567.) |
| Scène 3, le Chœur, Admète. | | |
| Scène 4, le Chœur. | | VI. DEUXIÈME STASIMON (v. 568-605), Chœur : « O maison toujours hospitalière.... » |
| IV^e^ Acte. Scène 1^re^, le Chœur, Admète, Phérès. | EPISODIUM. | (Trimètres, v. 606-740.) |
| | | Système anapestique chanté par le Chœur (v. 741-746) : « O victoire de ton courage.... » |
| Scène 2, un Serviteur. | | (Trimètres, v. 747-860.) |
| Scène 3, un Serviteur, Héraclès. | | |
| Scène 4, le Chœur, Admète. | | VII. *Chant dialogué*, 4 systèmes anapestiques, dits par Admète entre lesquels se placent deux couples de strophes amébées (v. 861-934) : « Hélas, triste aspect de mon palais désert.... » |
| | | (Trimètres, v. 935-961.) |
| | | VIII. TROISIÈME STASIMON (v. 962-1005), deux couples de strophes : « Sur les ailes de la muse.... » |
| V^e^ Acte. Scène unique, le Chœur, Admète, Héraclès, Alceste. | EXODOS. | (Trimètres, v. 1006-1158.) |
| | | Système d'anapestes chanté par le Chœur (v. 1159-1163) : « Les événements que le ciel dispense.... » |

La division des morceaux scéniques en monodies, chants dialogués et chœurs épisodiques n'a qu'une importance secondaire pour l'explication de leurs formes rhythmiques, lesquelles sont communes aux trois catégories. Ce qui caractérise ces formes, c'est la variété et la liberté. Cherchant à prendre le ton de toutes les situations, de tous les sentiments, les mélodies de la scène ne sont pas uniformément jetées dans un moule traditionnel et immuable, comme l'est, par exemple, la strophe pour le chant choral. Cette indépendance d'allures est inhérente au principe dramatique lui-même. Par son caractère à la fois épique et lyrique, le drame est, entre toutes les créations du génie artistique, la plus vivante, la plus complète et nous ajouterons la plus dévorante. L'opéra moderne, après s'être assimilé la plupart des formes auxquelles la musique vocale a donné naissance depuis deux siècles, tend de nos jours à absorber la symphonie[1]. De même on retrouve dans les chants scéniques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide tous les éléments techniques disséminés dans les diverses variétés de la lyrique et de l'odique; mais en outre on y rencontre des rhythmes, des coupes de périodes et de morceaux dont les autres genres méliques ne présentent aucune trace.

Strophes scéniques.

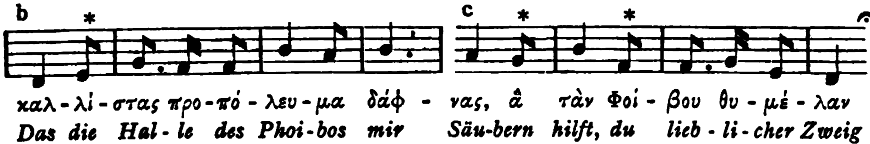
Si nous considérons d'abord les compositions de la scène au point de vue de leur mode de structure, nous remarquerons que la plupart d'entre elles se rattachent au type choral et sont conséquemment divisées en strophes. La coupe strophique a survécu à la suppression de la danse, aussi bien dans la musique théâtrale que dans la chanson; jusqu'à nos jours elle a persisté même dans la poésie réduite à la seule récitation. En ce qui concerne leur étendue et leur contexture, les strophes scéniques présentent des modèles de toute espèce. Bien qu'elles soient aussi régulières que les strophes orchestiques, elles s'en distinguent par plus de limpidité et de pittoresque, par un mélange plus hardi des mesures et des mètres. Un exemple particulièrement intéressant sous ce dernier rapport est la monodie que chante Ion, au début du beau drame d'Euripide. Les strophes se terminent par un

[1] L'ouverture a suivi les transformations de la sonate; les modèles des airs et des duos d'opéra ont été pris par les compositeurs vénitiens et napolitains aux cantates de l'école romaine (Carissimi, Luigi Rossi, Pasquini, etc.).

refrain en *orthioi*, rhythme religieux emprunté des *nomes* de Terpandre (p. 110).

Période palinodique.

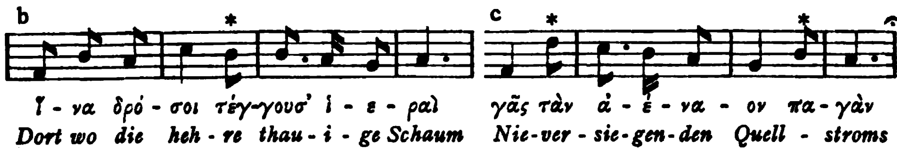












Pér. stich.




Pér. més.




Pér. pal. rép.



De même que les strophes chantées et dansées dans l'enceinte du chœur, celles de la scène procèdent par couples. Mais la matière dramatique ne se laisse pas toujours distribuer avec symétrie; c'est pourquoi l'on voit apparaître ici fréquemment des strophes non appariées et particulièrement des *mesodica*, inusitées dans les chœurs dansés. C'est là encore ce qui a porté les poëtes à interrompre la marche régulière des strophes par des tirades de vers égaux, disposés en *systèmes* ou en série continue.

Sections mélodiques ou *commata*.

Tout en conservant la forme strophique, le drame a donc été amené à en varier les dispositions et à y introduire des sections indépendantes. Il devait être entraîné ainsi logiquement à faire un pas de plus, et à laisser de côté la strophe partout où l'action et la passion prennent le pas sur le lyrisme[1]. Et cela est fondé sur le principe même de l'expression musicale. — Le chant choral a pour auxiliaire l'*orchesis*, les mouvements symétriques et sculpturaux du corps; il s'incarne dans la strophe, une mélodie toujours la même, qui plaît et émeut précisément par son retour; il exprime le sentiment subjectif, qui trouve sa volupté à se repaître d'une seule image retournée en tous sens. La cantilène dramatique, au contraire, a pour auxiliaire la *mimesis*, l'imitation des actes d'un individu distinct du poëte et de l'exécutant, actes qui changent incessamment de phases et d'aspects, et ne se répètent jamais en des moments identiques. Elle doit s'attacher à suivre pas à pas l'expression de la situation et de la parole, par des inflexions et des rhythmes s'adaptant aux accents et aux mouvements de la passion momentanément mise en jeu. Voilà pourquoi sa forme naturelle est le chant non strophique. Dans un de ses *Problèmes* consacrés à la musique, Aristote soulève la question : « Pourquoi les nomes (les monodies) ne « sont-ils pas composés en strophes comme les chœurs? » et il la résout par des considérations analogues. « Les mélodies de cette

[1] Il est remarquable que la mélodie dramatique des modernes s'est transformée en passant par des phases analogues. Chez les créateurs de l'opéra — Peri, Monteverde — et dans les cantates des maîtres romains du XVII[e] siècle, — Caccini, Rossi, Carissimi — l'air ne connaît guère que la coupe strophique; avec Alessandro Scarlatti, Händel et Bach, la coupe mésodique, l'air à *da capo*, arrive à une domination incontestée; à partir de Gluck, la cantilène théâtrale devient entièrement libre dans ses divisions.

« sorte de morceaux, » dit-il, « varient sans cesse avec les actions « qu'elles se proposent d'interpréter, *d'autant que le chant doit « être plus expressif que les paroles.* » Et il ajoute, afin d'appuyer son raisonnement par un exemple : « Aussi depuis que les dithy- « rambes sont devenus *mimétiques* (ou imitatifs), ils n'ont plus « d'antistrophes, tandis qu'ils en avaient jadis[1]. » Les nomes dont il est question à cet endroit ne sont pas les cantiques religieux de Terpandre, mais les grands airs descriptifs de Phrynis et de Timothée, que les virtuoses du temps d'Aristote chantaient avec grand succès. Toutefois les nomes de l'école terpandrienne reje- taient également la forme strophique; il en est de même de ceux que Mésomède composa sous les Antonins[2].

Schmidt désigne par le terme *comma* une section poétique dont la mélodie et le *schéma* rhythmique ne se reproduisent pas dans une antistrophe[3]. Au fond les strophes isolées qui se rencontrent dans les chants scéniques sont des *commata*, avec la seule diffé- rence que ceux-ci ont en général une contexture plus simple et une étendue moindre : ils se composent la plupart du temps d'une période unique, comprise en peu de vers[4]. Au lieu de grandes phrases arrondies nous avons ici des exclamations vives et courtes, passant rapidement d'un sentiment à un autre alors même que la situation fondamentale ne se modifie pas. — La coupe commatique convient à toute espèce de morceaux de scène, soit monodies, soit chants dialogués; elle s'adapte en perfection aux longues lamentations qui suivent la catastrophe. A mesure

[1] Voir ci-dessus, T. I, p. 341, la traduction complète du problème.

[2] Il est important de remarquer que Suidas applique aux poésies chantées de Mésomède la qualification de *nomes* (voir T. I, p. 446). — Une des variétés de la chorale lyrique s'affranchissait également de l'usage constant de la coupe par strophes : l'*hyporchème*, la danse imitative.

[3] Les mots κόμμα, coupure, tronçon, incise, et κομμός, lamentation, déploration, n'ont pas entre eux de rapport direct, bien qu'ils dérivent tous deux de κόπτω, couper, hacher, frapper, et, par extension, *se frapper la poitrine en signe de deuil* (de là *déplorer*). — L'adjectif κομματικός ne vient pas de κομμός, mais de κόμμα, et s'applique au chant qui procède par incises, par sections. — De courts *commata* coupent souvent le récitatif de l'opéra moderne : telles sont dans la scène du cimetière de *Don Giovanni* les deux phrases que chante la statue : « Di rider finirai pria dell' aurora » et « Ribaldo! audace! « lascia a' morti la pace. »

[4] J. H. H. SCHMIDT, *Monod.*, p. 116.

que la tragédie s'éloigne du lyrisme dithyrambique pour se rapprocher du drame moderne, elle donne plus d'extension à cette forme musicale. Tandis que dans les drames d'Eschyle le désespoir de Xerxès vaincu, la prière filiale d'Électre et d'Oreste sur le tombeau de leur père, les gémissements d'Antigone et d'Ismène s'exhalent en strophes régulières, les héros et les héroïnes d'Euripide chantent des airs, dont le texte, d'un bout à l'autre, recevait une musique sans répétitions imposées, et qui avaient conséquemment une coupe semblable à celle de nos airs d'opéra. On doit avouer que, s'il est possible au musicien moderne de se créer une image satisfaisante de la mélodie chorale et strophique des Hellènes, il lui est infiniment plus difficile d'arriver à la conception d'une musique théâtrale, de forme libre, ayant pour toute ressource la cantilène homophone, quelque belle et expressive qu'on la suppose. Et cependant, l'esprit se refuse également à admettre que les vers passionnés et les rhythmes brûlants d'Euripide se soient produits, devant le peuple le plus artiste du monde, sur une musique incolore et insuffisante.

Rhythmes des chants scéniques.

Laissant de côté le problème actuellement encore insoluble auquel nous venons de toucher, arrivons aux particularités qui caractérisent les chants scéniques par rapport au choix des rhythmes. Sauf les ioniques, dont l'usage est très-rare, toutes les mesures et tous les mètres sont admis dans le chant théâtral. Deux formes rhythmiques, inconnues aux autres genres de poésie chantée, y ont acquis un développement considérable. La première, le *spondée anapestique* (p. 105), est donnée par les poëtes qui l'emploient comme un emprunt fait aux chansons plaintives de l'Asie[1], toujours accompagnées par un instrument à vent[2]. Ainsi qu'on l'a vu plus haut, l'anapeste, en tant que rhythme actif et énergique, joue un rôle important dans la partie chorale du drame. Ici il a un *éthos* entièrement opposé. Les notes d'égale

[1] « Je saluerai ton retour par l'hymne lugubre du chanteur *mariandynien*.... » *Les Perses*, v. 935-938. — « Pour répondre à tes chants, ô ma maîtresse, j'entonnerai un hymne « *asiatique*, avec les accents d'un pays *barbare* : muse plaintive, agréable aux morts, « qui inspire les chants d'Hadès et répugne aux cantilènes joyeuses. » *Iphigénie en Tauride*, v. 179-185.

[2] « En chants douloureux, *que n'accompagnent pas les sons de la lyre*, hélas! hélas! « éclatent les malheurs qui m'accablent. » *Ib.*, v. 144-147.

longueur émises par une secousse de l'organe vocal, expriment au mieux les clameurs du désespoir, la plainte insistante, ou le sanglot étouffé s'échappant avec effort de la poitrine d'un être malheureux. Parfois le ton de ces cantilènes s'exalte jusqu'au délire, mais le délire d'un être impuissant et faible. Néanmoins le spondée anapestique partage toutes les propriétés métriques du rhythme dont il dérive (p. 132 et suiv.). Peu favorable à la coupe strophique[1], il forme des sections sans aucun temps d'arrêt intérieur, sections en tout semblables aux *systèmes* (p. 178) et se succédant en longues séries. A ce rhythme appartiennent plusieurs grandes monodies d'Euripide, ainsi que le grand chant dialogué où Iphigénie, l'esprit troublé par de funestes présages, pleure avec les prêtresses de la Diane taurique les malheurs de la maison paternelle.

*Lento.* *A tempo giusto.*

'I - ὼ δμω - αί, δυσ - θρη - νή - τοις ὠς θρή - νοις
*Ach, Magd - schaar du! Voll Trüb - sal seufzt, voll Trüb - sal*

ἔγ - κει - μαι, τᾶς οὐκ εὐ - μού-σου μολ - πᾶς βο - ὰν ἀ-λύ - ροις ἐ - λέ - γοις,
*Weint laut mein Herz, nicht wohlklangreich, Aufkla - gend und nicht festlei - er-um-hallt,*

αἰ - αῖ κη - δεί - οις οἴκ - τοις. etc.
*Weh! weh! Mein Haus traf Un - heil...*

Un second rhythme dont aucune poésie autre que la dramatique ne montre de trace est le *dochmius* (pp. 79, 107, 111, 125, 144). Formé de la juxtaposition des deux rhythmes impairs, il exprime à merveille l'excitation nerveuse, l'inquiétude, la fluctuation incessante entre des sentiments opposés et néanmoins voisins : terreur et colère, désespoir et vengeance. Bien que le pied dochmiaque, par l'inégalité des rhythmes dont il se compose, semble

[1] Quelquefois les *commata* successifs ont une similitude si grande, qu'ils ressemblent à des strophes. — Par exception les spondées anapestiques forment des strophes véritables; tel est le chœur thrénodique à la fin des *Choéphores* (VII).

peu favorable à la danse, Eschyle le choisit pour des chœurs orchestiques; Sophocle et Euripide le réservent pour les chants de la scène. Afin d'empêcher que l'agitation ne dégénère en incohérence, les pieds dochmiaques en général vont deux à deux, et chaque couple forme un vers.

Le changement de mesure est fort usité dans la mélodie dramatique, non-seulement au commencement d'une nouvelle période, où la liberté est illimitée, mais encore à l'intérieur de la phrase musicale (p. 77). Les monodies d'Euripide présentent des accouplements rhythmiques inconnus au chant choral[1]. Ces transitions soudaines sont bien à leur place dans l'emportement de la passion, lorsque l'acteur passe subitement d'une idée à l'autre. Même dans le corps du vers, le passage du 5/8 au 3/8, et *vice versâ*, est toléré à tout endroit de la strophe ou de la section. On rencontre des périodes palinodiques dont les groupes sont composés de membres hétérorhythmiques.

a b a b

Παρ-θέ - νι - α δ' ἐ - μοῦ μα - τέ - ρος σπάργαν' ἀμ-φί - βο-λά σοι τάδ' ἐξ-

a b

ῆ-ψα, κερ-κί - δος ἐ - μᾶς πλά-νους[2].

*Ion*, X (duo de Créuse et Ion), sect. 9.

**Périodes des chants scéniques.**

Toutes les formes régulières de la période s'approprient au chant scénique; mais par suite de l'absence d'*orchesis*, les coupes peu compliquées (la stichique et la palinodique) lui conviennent le mieux : le *thrénos* en particulier incline aux formes populaires. Quant à la coupe antithétique, trop artificielle, elle trouve rarement son emploi dans la mélodie dramatique. En revanche, les membres non appariés y sont tout à fait à leur place.

En outre, *la musique scénique fait usage de périodes irrégulières*, c'est-à-dire de phrases mélodiques dont les parties géminées ne

[1] Anapestes et péons (monodie de Polymestor, *Hécube*, VIII); anapestes, dochmies et chorées (monodie de l'esclave phrygien, *Oreste*, VI).

[2] Traduction (Créuse) : « Jeune fille encore, moi, ta mère, je t'enveloppai de ces « langes, ouvrage de ma navette. »

sont pas en rapport exact (p. 161). Dans le chant pur, le contour mélodique et une disposition approximativement symétrique des accents suffisent à marquer les divisions de la période musicale; l'isochronisme des membres correspondants n'est pas indispensable (p. 3); il a été inconnu à la poésie des Hébreux, la plus musicale qu'il y eût jamais[1]. Eschyle et Euripide le négligent à dessein dans les situations terribles et poignantes du drame, alors que le sentiment, agité jusqu'au paroxysme par le spectacle de catastrophes meurtrières ou d'événements extraordinaires, perd tout équilibre et s'exhale en accents désordonnés. Néanmoins on se tromperait en croyant que ces constructions hardies n'obéissent qu'à la fantaisie. Les règles qui gouvernent les périodes non symétriques du chant théâtral ont été formulées et démontrées par Schmidt. Voici un résumé des principales d'entre elles :

1° Les mesures renfermant un nombre impair d'unités, à savoir 3/8, 5/8, ainsi que la mesure mixte issue de leur conjonction (le pied dochmiaque), sont les seules qui, en vertu de leur *êthos* mouvementé (p. 60), admettent des périodes irrégulières. Ni le 2/4 ni le 3/4 ne tolèrent de semblables constructions.

2° Souvent le manque de symétrie provient de ce que la phrase mélodique est coupée, soit par des interjections non soumises à la mesure (particulièrement des cris de douleur), soit par des trimètres iambiques pareils à ceux dont se sert le dialogue. Ces interruptions forment au dedans de la période musicale une sorte de parenthèse, étrangère à l'ensemble, et dont il fait abstraction pour ainsi dire. Toutefois en pareil cas, interjections et trimètres étaient certainement chantés aussi bien que le reste. Un brusque saut du chant au débit parlé ou réciproquement, pendant la durée d'une période oratoire dite par le même personnage, est trop choquant pour qu'on puisse imputer une semblable pratique aux Grecs[2].

[1] Les chants populaires du peuple hébreu, dont quelques-uns ont passé dans le texte de la Bible (Cf. la chanson du puits, *Nombres*, XXI, 17-18), ne diffèrent pas en cela des autres parties poétiques du recueil sacré.

[2] Il est impossible, par exemple, d'admettre que Cassandre ait commencé par chanter (*Agam.*, V, antistr. 3) : « Ces témoins, oui, je puis les en croire, ces enfants en larmes, « égorgés, » pour terminer la période en disant sur le ton du simple discours : « et ces « chairs mangées par un père. » — Cf. *Hélène*, IV (duo entre Hélène et Ménélas); *Iphigénie en Tauride*, IV (Iphigénie et Oreste); *les Phéniciennes*, I (Antigone et le Pédagogue).

Ce qu'il y a lieu de supposer, c'est que le chant de ces vers intercalés avait toute l'allure d'un récitatif.

(*Chanté.*)

a a

Ἄ - το-πον ἡ - δο - νὰν ἔ - λα-βον, ὦ φί - λαι·

(*A moitié déclamé.*)

δέ - δοι - κα δ' ἐκ χε - ρῶν με μὴ πρὸς αἰ - θέ - ρα

(*Chanté.*)

*

ep. ἀμ - πτά-με-νος φύ - γῃ[1].

*Iphigénie en Tauride*, IV (duo entre Iphigénie et Oreste).

3° D'autres fois l'anomalie consiste dans la différence d'étendue des membres appariés, la mesure restant la même. Le 5/8 n'a que des tripodies à opposer aux dipodies; mais le 3/8, produisant des membres de toute longueur, a une plus grande latitude à cet endroit. Dans la petite période qui suit, une hexapodie répond à une tétrapodie.

3/8

Ὦ Διός, ὦ Διὸς ἀ - ένα - ον κράτος,

ἔλθ' ἐπί - κου-ρον ἐ - μοῖς φί - λοι - σι πάν - τως[2].

*Oreste*, V (chant dialogué entre Électre, le chœur et Hélène), sect. 1.

4° Une troisième espèce d'irrégularité enfin se produit lorsque les membres appariés suivent un genre de mesure différent : dans la plupart des cas leur étendue est à peu près égale. Il arrive notamment que *la tripodie choreïque* (ou *logaédique*), dont la durée totale est de 9 temps premiers, *s'apparie avec un pied dochmiaque*,

[1] Trad. (Iphigénie) : « Un bonheur inespéré m'est tombé en partage, ô mes amies; « mais je crains que l'auteur de ma joie ne m'échappe et ne s'envole vers le ciel. »

[2] Trad. (Électre) : « O puissance éternelle de Zeus, viens secourir efficacement ceux « que j'aime. »

qui n'embrasse que 8 unités. Une telle tripodie du 3/8 est appelée par Schmidt *hypodochmius*[1].

a b

Chœur : Str. Σῖ - γα σῖ - γα, λε - πτὸν ἴχ - νος ἀρ - βύ - λης
Ant. Πῶς ἔ - χει; λό - γου με - τά - δος, ὦ φί - λα, etc.

a b

τί - θε - τε, μὴ ψο - φεῖ - τε, μὴ 'στω κτύ - πος

a b *

Électre : ἀ - πο-πρὸ βᾶτ' ἐ - κεῖσ', ἀ - πο-πρό μοι κοί - τας.

ep.

Chœur : ἰ - δού, πεί - θο - μαι[2].

*Oreste*, I (*Parodos* dialoguée entre Électre et le chœur).

5° Les périodes irrégulières affectent une des formes propres aux périodes normales, le plus souvent la forme stichique. Néanmoins, d'autres principes de construction s'admettent aussi, à condition que la division en membres soit d'une clarté parfaite. Après les périodes stichiques, les palinodiques et les mésodiques se présentent le plus fréquemment.

**Versification des chants scéniques.**

En ce qui concerne la facture du vers, les compositions scéniques possèdent également leurs particularités propres. — Remarquons en premier lieu que, par suite de l'absence d'orchestique, ces chants, lorsqu'ils sont exclusivement formés de tétrapodies, n'ont pas besoin de repos multipliés (p. 190). Aussi la pause finale du vers s'omet-elle à volonté, non-seulement dans les spondées

[1] L'*hypodochmius* ne doit pas contenir de brèves irrationnelles. Cf. J. H. H. Schmidt, *Monod.*, p. 80-86. — Lorsque le *dochmius* est isolé par une pause de vers, il peut répondre à des membres d'une étendue quelconque, issus du 3/8 ou du 5/8.

[2] Traduction : (le chœur) « Silence! Silence! que nos pas ne laissent qu'une trace « légère; ne faites point de bruit, point d'éclat. (Électre) Allez plus loin, par là; « éloignez-vous de ce lit. (le chœur) Soit, j'obéis. » — En adaptant une mélodie à ces vers, j'ai tenu compte des indications de Denys d'Halicarnasse (ci-dessus, p. 99).

anapestiques (p. 225), mais encore dans les dactyles agités[1] et sans aucun doute en d'autres mètres. Par la même raison le vers prend une extension considérable, témoin le suivant qui n'embrasse pas moins de cinq membres.




EURIP., *les Phéniciennes*, X (duo d'Antigone et Œdipe), sect. 3.

Mais il en est autrement si les périodes sont irrégulières ou de structure compliquée : en ce cas, les temps d'arrêt ne peuvent trop s'espacer, ni conséquemment les vers trop s'étendre. Lorsqu'une période irrégulière comprend plusieurs vers, chacun de ceux-ci doit former un membre isolé ou un groupe palinodique. Ajoutons enfin que tout vers renfermant plus d'un membre peut constituer à lui seul une période de cette espèce.

Un trait frappant de la versification scénique, c'est l'étroite concordance qui s'y observe entre les divisions de la période musicale et celles de la phrase grammaticale. Ici encore se montrent les tendances populaires du chant théâtral. Tandis que les représentants de l'art aristocratique — Pindare chez les Grecs, Horace chez les Romains — rendent leurs constructions strophiques indépendantes des repos grammaticaux, les poëtes dramatiques, lorsqu'ils font chanter leurs personnages, tiennent un compte aussi rigoureux de la ponctuation que les librettistes modernes, et se servent avec modération de l'enjambement. Souvent les strophes des chants alternatifs sont partagées entre plusieurs voix, un vers même se répartit entre différents personnages : manière empruntée des déplorations populaires. Or, — preuve évidente du rapport intime qui unissait le texte et la mélodie — en pareil cas la règle suivante est observée sans exception par les trois tragiques : *à l'endroit précis où dans la strophe il y a un*

[1] J. H. H. SCHMIDT, *Griech. Metrik*, p. 384.

[2] Traduction (Antigone) : « Moi qui me livre à ces cris de douleur, condamnée à vivre « seule, je passerai ma vie à verser des larmes amères. »

*changement de personnages, un changement analogue doit avoir lieu dans l'antistrophe*[1].



Strophe : Andr. Ἀ - χαι - οὶ δε - σπό - ται μ' ἄ - γου - σιν.
Antistr. : Héc. Βέ - βακ' ὄλ - βος, βέ - βα - κε Τροί - α



Héc. ὤ - μοι. Andr. τί παι - ᾶν' ἐ - μὸν στε - νά - ζεις
Andr. τλά - μων. Héc. ἐ - μῶν τ' εὐ - γέ - γει - α παί - δων.



Héc. Αἰ - αῖ. Andr. τῶνδ' ἀλ - γέ - ων
Andr. Φεῦ φεῦ. Héc. φεῦ δῆτ' ἐ - μῶν



Héc. ὦ Ζεῦ. Andr. καὶ συμ - φο - ρᾶς;
Andr. κα - κῶν. Héc. οἰκ - τρὰ τύ - χα



Héc. τέ - κε - α. Andr. πρίν ποτ' ἦ - μεν.
Andr. πό - λε - ος, Héc. ἃ κα-πνοῦ - ται[2].

EURIP., *les Troyennes*, V (duo entre Andromaque et Hécube).

Chez nous les paroles des airs de théâtre se coupent, se répètent, se transposent au gré du compositeur. Dans l'antiquité, alors que le poëte et le musicien étaient une seule et même personne, on ne prenait pas avec le texte des libertés aussi grandes; il n'en est pas moins vrai que la recherche de l'expression et la poursuite de l'effet musical ont souvent pour effet de rapprocher la poésie antique de celle de nos *libretti* d'opéra. En sa qualité de poëte

[1] Cf. *Eumén.*, I; *les Sept*, IX; *Œdipe à Colone*, V; *Électre* (Soph.), V; *les Bacchantes*, IX.

[2] Traduction : *Strophe.* (Andromaque) « Les Achéens, nos maîtres, m'emmènent avec « eux. (Hécube) Hélas! (Andr.) Pourquoi gémis-tu sur des maux qui ne sont qu'à moi? « (Héc.) Ah! (Andr.) O douleurs! (Héc.) Hélas! (Andr.) O calamités! (Héc.) Mes enfants! « (Andr.) Nous ne sommes plus. — *Antistrophe.* (Héc.) C'en est fait de notre bonheur, « c'en est fait de Troie. (Andr.) Infortunée! (Héc.) Et de ma noble postérité. (Andr.) « Hélas! (Héc.) Hélas! Quels sont mes.... (Andr.) malheurs! (Héc.) Sort déplorable... » « (Andr.) de la cité... (Héc.) qui fume! »

musical, Euripide a été aussi maltraité par Aristophane que Quinault l'a été par Boileau; ses onomatopées, ses répétitions, ses interjections accumulées ont été raillées impitoyablement. Cependant il n'est pas certain que les satires mordantes et les immortelles parodies du grand comique impliquent une critique sincère et fondée. On ne peut nier, en effet, que la poésie, lorsqu'elle se marie à une mélodie expressive, ne doive sacrifier une partie de ses beautés littéraires et prendre une allure différente de celle qu'elle montre à l'état d'indépendance complète. Ni l'ampleur, ni l'abondance, ni la variété, ni la couleur de la poésie narrative ne lui conviennent; brève, hachée, énergique, pauvre en images, riche en accents, elle parle le langage de la passion. L'absence de toute rhétorique convient aux épanchements de l'âme. — Un trait non moins caractéristique de la poésie musicale, c'est l'amour de la répétition. La mélodie n'est point une narration qui passe, c'est un mot ravissant qu'on désire sans cesse entendre de nouveau, avec une nuance toujours plus profonde, plus intime. Tout le monde sait combien le vers le plus banal, transformé par le génie mélodique, peut exciter d'attendrissement et d'émotion. C'est par des répétitions bien ménagées qu'une impression, à laquelle d'abord l'auditeur était rebelle, finit par s'insinuer, et grandit bientôt au point d'envahir l'âme entière. — L'abondance des interjections se justifie par des considérations analogues; dans leur impétuosité irrésistible les passions s'expriment mieux par des sons à peine articulés que par des paroles. Chez Eschyle lui-même, le musicien prenait parfois le pas sur le poëte; sous le rapport littéraire la déploration des *Perses* n'a pas une valeur plus grande que les monodies les moins estimées d'Euripide.

Particularités mélodiques des cantilènes théâtrales.

C'est également au caractère expressif et déclamé des chants scéniques que nous ramènent les notices fragmentaires où il est question de leur forme mélodique. Selon Aristote les *solos* et les *duos* de théâtre s'adaptaient de préférence à l'*hypodoristi* ou à l'*hypophrygisti*, modes dont l'*éthos* énergique et décidé convenait à des personnages réels et agissants, rois ou héros[1]. Agathon,

[1] Voir T. I, p. 194. — Le mode dorien n'était pas tout à fait exclu de ce genre de musique. Cf. PLUT., *de Mus.* (W., § XIII). D'autre part le mode phrygien paraît avoir été employé dans quelques morceaux scéniques de Sophocle.

poursuivant dans sa musique l'expression touchante et plaintive, mit en usage les intervalles chromatiques, rejetés, comme trop efféminés, par Phrynique et Eschyle[1]. Quant aux métaboles harmoniques, elles n'étaient certes pas moins fréquentes que les transitions d'un rhythme à un autre; nous savons qu'en général celles-ci entraînaient celles-là.

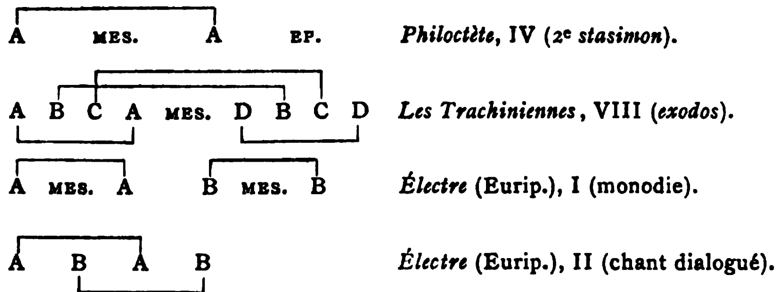
Au point de vue de leur structure poëtico-musicale, les chants insérés dans l'action scénique se rangent en deux grandes catégories, dont nous allons décrire rapidement les principales variétés. Coupe des *cantica* scéniques.

Ceux de la première catégorie *sont entièrement composés en vers méliques et se chantaient conséquemment d'un bout à l'autre*. Ils comprennent deux sous-catégories : Morceaux entièrement chantés.

*a*) les chants strophiques;

*b*) les chants commatiques.

Les premiers sont, à part deux ou trois morceaux très-courts, les seuls que l'on trouve chez Eschyle; l'air d'Io, le duo d'Antigone et d'Ismène, le chant plaintif de Xerxès et de son peuple, ainsi que tous les chœurs épisodiques du vieux tragique sont modelés sur le type choral. Afin d'éviter la trop grande uniformité, des strophes isolées, *proodiques*, *épodiques* et *mésodiques* surtout, se mêlent aux strophes accouplées (pp. 213, 222). En outre celles-ci ne se trouvent pas, comme dans le style choral, invariablement jointes; souvent l'auteur dispose les divers éléments de sa composition d'une manière plus ou moins complexe.




*Philoctète*, IV (2[e] *stasimon*).
*Les Trachiniennes*, VIII (*exodos*).
*Électre* (Eurip.), I (monodie).
*Électre* (Eurip.), II (chant dialogué).

Relativement à la distribution des strophes entre les divers personnages, les chants dialogués présentent des combinaisons très-variées : tantôt la strophe est dite par le chœur et

[1] Plut., *de Mus.* (W., § XIV).

l'antistrophe par l'acteur, tantôt le contraire a lieu; en d'autres circonstances il y a un ou plusieurs changements de personnes pendant la strophe; parfois même un vers est partagé entre deux ou trois interlocuteurs[1].

Les morceaux du second type — ceux qui se divisent en sections libres — sont propres à Euripide. Parmi les chants de cette espèce, les uns — des monodies pour la plupart — expriment un sentiment fondamental qui persiste à travers toutes les secousses de la passion; ils sont entièrement composés en un seul mètre, le spondée anapestique (p. 225). D'autres, ayant à rendre les diverses nuances que revêt une même affection éprouvée par des personnages différents, — ce sont en général des chants dialogués — gardent la même mesure, mais non pas la même coupe de membres[2]. Enfin il en est d'autres encore, — des monodies aussi — lesquels, agités à l'extrême, tumultueux, pleins de transitions soudaines, passant de l'exaltation à l'abattement, des larmes à la jubilation, changent de rhythme à chaque section mélodique. Le plus bel exemple de cette coupe est la grande monodie d'*Iphigénie en Aulide*[3] (ci-après, p. 549).

*Cantica* mêlés de vers déclamés.

Tous les morceaux que nous venons de décrire formaient d'un bout à l'autre de véritables mélodies. Nous abordons maintenant une deuxième catégorie de chants scéniques : *ceux dont les parties mélodiques sont interrompues çà et là par des passages déclamés en musique ou simplement parlés sur un accompagnement instrumental.* Les chants de cette espèce se reconnaissent en ce que leur texte présente un mélange de vers méliques et de vers en série continue. Ils se subdivisent également en deux sous-catégories, selon qu'ils suivent l'une ou l'autre des coupes que voici :

*a*) Strophes accouplées entre lesquelles sont insérés des systèmes d'anapestes : mélange de mélodie et de chant déclamé, comme le *recitativo obbligato* de l'ancien opéra italien;

[1] Cf. *les Perses*, VII (Xerxès et le chœur); *Œdipe à Colone*, II (Œdipe et le chœur); *ib.*, IX (Antigone, Ismène et le chœur); *les Bacchantes*, IX (Agave et le chœur), etc.

[2] Cf. *les Phéniciennes*, XI (Antigone et Œdipe); *les Bacchantes*, IV (Dionysos et le chœur); *Iphigénie en Aulide*, VI (Iphigénie et le chœur), etc.

[3] Deux autres spécimens remarquables sont la monodie de Polymestor dans *Hécube* (VIII), et l'air tragi-comique de l'esclave phrygien dans *Oreste* (VI).

*b*) Sections libres (*commata*) ou strophes accouplées que séparent des trimètres iambiques : chant alternant avec une déclamation mélodramatique (p. 75).

La succession alternative de vers méliques et de systèmes d'anapestes a été sans doute imaginée pour les chants dialogués; elle n'a lieu qu'avec des strophes en mesure binaire ou en 3/8. La distribution la plus naturelle des rôles entre l'acteur et le chœur s'indique d'elle-même : l'un des deux — celui auquel échoit momentanément le rôle le plus actif — chante les strophes, l'autre récite les anapestes. L'*Orestie* d'Eschyle renferme trois modèles de cette sorte de morceaux : dans *Agamemnon*, — après la scène du meurtre — le chant alternatif entre Clytemnestre et le chœur, morceau plein du plus haut *pathos* tragique; dans les *Choéphores*, la touchante plainte d'Électre et d'Oreste, accompagnée du chœur, vrai chef-d'œuvre d'ingéniosité quant à l'entrelacement strophique (ci-après, p. 530); enfin, dans les *Euménides*, le chant de réconciliation entre Athéné et les sombres déesses, morceau dont l'agencement est, au contraire, d'une simplicité extrême : à chaque strophe du chœur, Athéné répond par une tirade en anapestes[1].

Quant aux morceaux formés d'un mélange de vers méliques et d'iambes trimètres, ils apparaissent dans les scènes d'un mouvement véhément. Le passage du chant à la déclamation mélodramatique et *vice-versâ*, que les Européens modernes admettent dans l'opéra-comique, devait être moins abrupte chez les Hellènes que chez nous : en effet, leur langue était très-musicale et leur mélodie syllabique, tandis que nous avons, au contraire, des langues peu mélodieuses et des cantilènes assez chargées de mélismes. On remarqua de bonne heure que l'effet de cette transition pouvait être utilisé non-seulement pour la poésie satirique, mais aussi pour les chants passionnés de la tragédie (p. 75). — Les morceaux dont nous nous occupons ici sont ou bien des chœurs épisodiques, entre les strophes desquels se placent des tirades déclamées par les personnages de la scène[2]; ou bien des chants

[1] Cf. *Ajax*, II (le chœur et Tecmessa); *Antigone*, V (Antigone et le chœur), etc.

[2] Cf. *les Choéphores*, VII; *les Sept*, IV, etc. Parfois les strophes se morcèlent en plusieurs fragments éparpillés dans le dialogue. Cf. *Électre* (Soph.), VII, etc.

dialogués — en forme strophique ou commatique — qu'interrompent ça et là des trimètres récités soit par le coryphée, soit par l'un des acteurs[1]. C'est dans cette classe de chants que les trois tragiques laissent le mieux entrevoir l'effet musical de leurs œuvres; Euripide surtout nous frappe par la variété et le tact qu'il déploie dans la structure des *cantica* mis dans la bouche de ses principaux personnages.

Les cantilènes théâtrales où s'entremêlent librement des trimètres et des rhythmes méliques sont les seules qui admettent des périodes irrégulières (p. 226 et suiv.). Chez Euripide les chants formés de périodes semblables ont tous la coupe commatique[2]; mais au temps d'Eschyle, la tragédie était encore trop imprégnée de lyrisme — ou peut-être les formes mélodiques n'avaient-elles pas acquis la souplesse nécessaire — pour que l'on s'avisât d'écrire une longue pièce de musique non coulée dans le moule traditionnel des strophes et antistrophes. En trois circonstances notamment, Eschyle abandonne la symétrie des périodes, mais non la coupe par strophes : premièrement lorsque Cassandre, dans un langage obscur et prophétique, annonce les meurtres qui vont ensanglanter le palais des Atrides; secondement à l'arrivée des Océanides accourant dans les airs à la rencontre de Prométhée; enfin dans le chant monodique où la malheureuse Io, affolée, torturée par l'aiguillon cuisant, exhale ses douleurs.

**Chants de la comédie.**

Nous ne pouvons terminer ce chapitre sans donner quelques notions sommaires sur la partie chantée de l'ancienne comédie, tout en nous réservant de revenir sur le même sujet dans le paragraphe consacré à l'immortel comique athénien, seul représentant pour nous de cette branche de l'art (p. 550 et suiv.). Au point de vue de son organisation scénique et musicale, la comédie est visiblement calquée sur le drame sérieux; elle se forme d'un

[1] Cf. *Agamemnon*, V (Cassandre et le chœur); *Œdipe à Colone*, IV (Œdipe, le chœur et Créon); *Hippolyte*, VII (le chœur et Thésée), etc.

[2] Cf. *Hélène*, IV (duo entre Hélène et Ménélas); *Hercule furieux*, IV (le chœur et Lykos); *Hippolyte*, VII (le chœur et Thésée); *Iphigénie en Tauride*, IV (Iphigénie et Oreste); *Ion*, X (Ion et Créuse); *Oreste*, V (Électre, le chœur et Hélène); *les Troyennes*, II (Hécube et Talthybios); *les Phéniciennes*, I (Antigone et le Pédagogue), etc.

mélange de poésies en rhythmes méliques, destinées au chant, et de scènes en iambes trimètres, récitées par les acteurs. La partie musicale, non moins importante que celle de la tragédie, se compose principalement de chants confiés au personnel choral et exécutés pendant les arrêts de l'action. Ceux-ci sont au nombre de quatre ou de cinq : en langage moderne l'ancienne comédie a cinq ou six actes. De même encore que dans la tragédie, les *episodia* renferment des morceaux de chant exécutés soit par les acteurs seuls, soit par les acteurs et le chœur[1].

Mais, pour s'adapter aux allures et aux sujets du théâtre comique, le cadre poétique et musical du drame a dû recevoir des formes qui diffèrent, à plusieurs égards, de celles qu'admet la tragédie.

Résumons d'abord les différences relatives à l'*exécution et aux formes métriques des parties dialoguées*. Le caractère réaliste de la comédie ne comportait pour le dialogue courant, versifié en trimètres, que le débit parlé sans aucune espèce d'accompagnement musical. D'autre part le discours comique emploie, dans une proportion plus grande que celui de la tragédie, des vers propres à une récitation semi-musicale; les plus fréquents sont des anapestes, des iambes et des trochées tétramètres et dimètres (p. 179). Souvent même de longs colloques sont conçus en vers purement méliques[2]. Tout porte à croire que de tels passages se déclamaient au son d'un instrument[3].

Une modification plus essentielle est celle que subit le *caractère de l'orchestique et de la rhythmopée*. Les graves évolutions de l'*emméleia* tragique sont remplacées par les mouvements vifs et indécents du *cordax*, la danse typique de la comédie. Les formes rhythmiques des morceaux chantés sont puisées à d'autres sources que celles de la tragédie, et particulièrement aux iambographes, aux chansons anacréontiques, aux scolies. Lorsque la

[1] Voir le plan musical des *Nuées*, ci-après, p. 555.

[2] Tel est le *metrum Eupolidium* dans la parabase des *Nuées*, v. 518 et suiv.

[3] Cela est dit expressément pour la parabase des *Oiseaux* (v. 682 et suiv.). — Dans les comédies de Plaute toutes les scènes composées en vers autres que les sénaires (trimètres) sont marquées de la lettre C, abréviation de *canticum*. Cf. Ritschl, *Canticum u. Diverbium bei Plautus*, dans le *Rheinisches Museum*, T. XXVI, p. 599 et suiv., ou dans les *Opusc. philol.*, T. III.

comédie emprunte le style de la lyrique chorale et de la tragédie, c'est pour en faire la parodie. En somme elle a peu de rhythmes méliques qui lui appartiennent en propre.

La troisième distinction concerne la *structure musicale des chants du chœur*. Plus nombreux que le personnel choral de la tragédie, celui de la comédie a aussi un rôle moins passif. On peut en dire autant du coryphée, lequel intervient dans l'action d'une manière aussi effective que les acteurs principaux. Au lieu de se borner à des effusions lyriques, le chœur de la comédie, même dans les morceaux de chant, aime à converser, soit avec les personnages de la scène, soit avec le public. C'est pourquoi la plupart des passages auxquels il prend part ont la forme dialoguée et sont interrompus par des vers déclamés. Les entr'actes ne sont pas invariablement remplis par des *stasima;* une fois au moins dans chaque pièce ils le sont par un morceau propre à la comédie, la *parabase*. Pour exécuter cette poésie, mi-partie déclamée, mi-partie chantée et dansée, le chœur se tournait entièrement vers le spectateur. Lorsque la parabase est complète, elle se décompose en sept fragments, dont voici l'analyse.

A) Partie non strophique de la parabase, renfermant :

(1°) le *commation*, ariette très-courte en vers anapestes ou en logaèdes;
(2°) la *parabase* proprement dite, longue tirade d'anapestes tétramètres terminée par
(3°) le *pnigos*, petit système anapestique (pp. 134, 179). Ces trois parties s'exécutaient par le coryphée; la première était chantée[1], les deux dernières se déclamaient sur un accompagnement instrumental.

B) Partie strophique de la parabase, renfermant :

(4°) l'*ode*, strophe orchestique chantée et dansée par le chœur;
(5°) l'*épirrhème*, 16 ou 20 tétramètres trochaïques chantés par les choreutes sur la danse du *cordax;*
(6°) l'*antode*, reproduction de l'*ode;*
(7°) l'*antépirrhème*, reproduction de l'*épirrhème*.

Enfin quelques particularités se remarquent aussi dans la *coupe des chants scéniques* de la comédie. Ces morceaux, qui ont rarement une grande importance musicale, appartiennent à l'une des catégories suivantes :

*a*) Chœurs épisodiques interrompus par des vers parlés : ce

[1] Cf. WESTPHAL, *Prol. zu Aeschylus*, p. 51.

sont tantôt des strophes accouplées, tantôt des sections libres disséminées dans le dialogue;

*b*) Chansons dites par un ou par deux acteurs : toutes celles qui nous restent d'Aristophane ont la coupe commatique[1];

*c*) Grands morceaux d'ensemble (*syntagmata*) placés ordinairement dans une scène d'altercation très-vive; ils se composent de deux longues tirades dialoguées, la première en anapestes (p. 171), la seconde en iambes tétramètres (p. 173), entre lesquelles viennent s'interposer des strophes chorales; par leur animation et leur chaleur scénique, ils rappellent les finales des chefs-d'œuvre de l'*opera buffa*[2];

*d*) Morceaux de sortie, tantôt chantés par le chœur en marchant, tantôt accompagnés d'une sorte de ballet[3].

Conclusion.

Dans les pages qui précèdent nous nous sommes efforcé d'esquisser en contours aussi nets que possible la forme extérieure de la musique vocale des Hellènes, cette ombre lumineuse que le génie mélodique a laissé pour jamais autour des chefs-d'œuvre du lyrisme et du drame. Plus loin, procédant du connu à l'inconnu, nous essayerons de caractériser, au point de vue musical, la physionomie individuelle des grands maîtres de la poésie chantée, de préciser les particularités par lesquelles se distingue le style de chacun d'eux, de discerner l'influence qu'ils ont pu exercer l'un sur l'autre. Sans anticiper sur cette exposition historique, réservée pour la dernière partie de cet ouvrage, qu'il nous soit permis d'énoncer une réflexion qu'elle suggère invinciblement à l'esprit du musicien moderne. La voici : le drame, qui marqua l'heure de l'épanouissement complet de l'art mélique

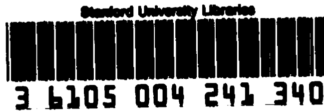
[1] Cf. *les Acharniens*, II (chanson phallique de Dikéopolis); *les Nuées*, VII, VIII (ariettes de Strepsiade); *les Guêpes*, III, XIII (ariettes de Philocléon), etc.

[2] Cf. *les Chevaliers*, v. 756-940; *les Nuées*, v. 889-1104; *les Oiseaux*, v. 451-639; *Lysistrate*, v. 476-607; *les Grenouilles*, v. 895-1118. — Parfois un morceau de ce genre s'enchaîne avec d'autres scènes traitées en musique; un exemple pareil se présente dans *les Guêpes*, où aucun trimètre n'apparaît entre les vers 230 et 760. Ce long fragment, qui embrasse trois grandes scènes, renferme la *parodos*, un ariette de Strepsiade et un *syntagma* très-développé.

[3] Les comédies d'Aristophane qui ont un chant de sortie sont *les Acharniens*, *les Guêpes*, *la Paix*, *les Oiseaux*, *Lysistrate*, *les Grenouilles*, *l'Assemblée des femmes*.

des Hellènes, marque aussi le commencement de sa décadence et — nous oserons ajouter — les limites de son pouvoir. Lyrique par son origine et par la ténuité de sa structure musicale, la cantilène grecque n'était pas faite pour exprimer les orages de la passion individuelle; aussi après avoir reçu du théâtre une première et puissante impulsion, elle s'arrêta bientôt dans son développement et ne fit plus que traîner une longue vieillesse. Des siècles devaient passer; un nouveau principe devait entrer dans la musique et la régénérer avant qu'elle pût quitter son domaine subjectif et se mesurer définitivement avec le drame transformé, lui aussi, sous l'influence du romantisme occidental.

---


Stanford University Libraries
3 6105 004 241 340